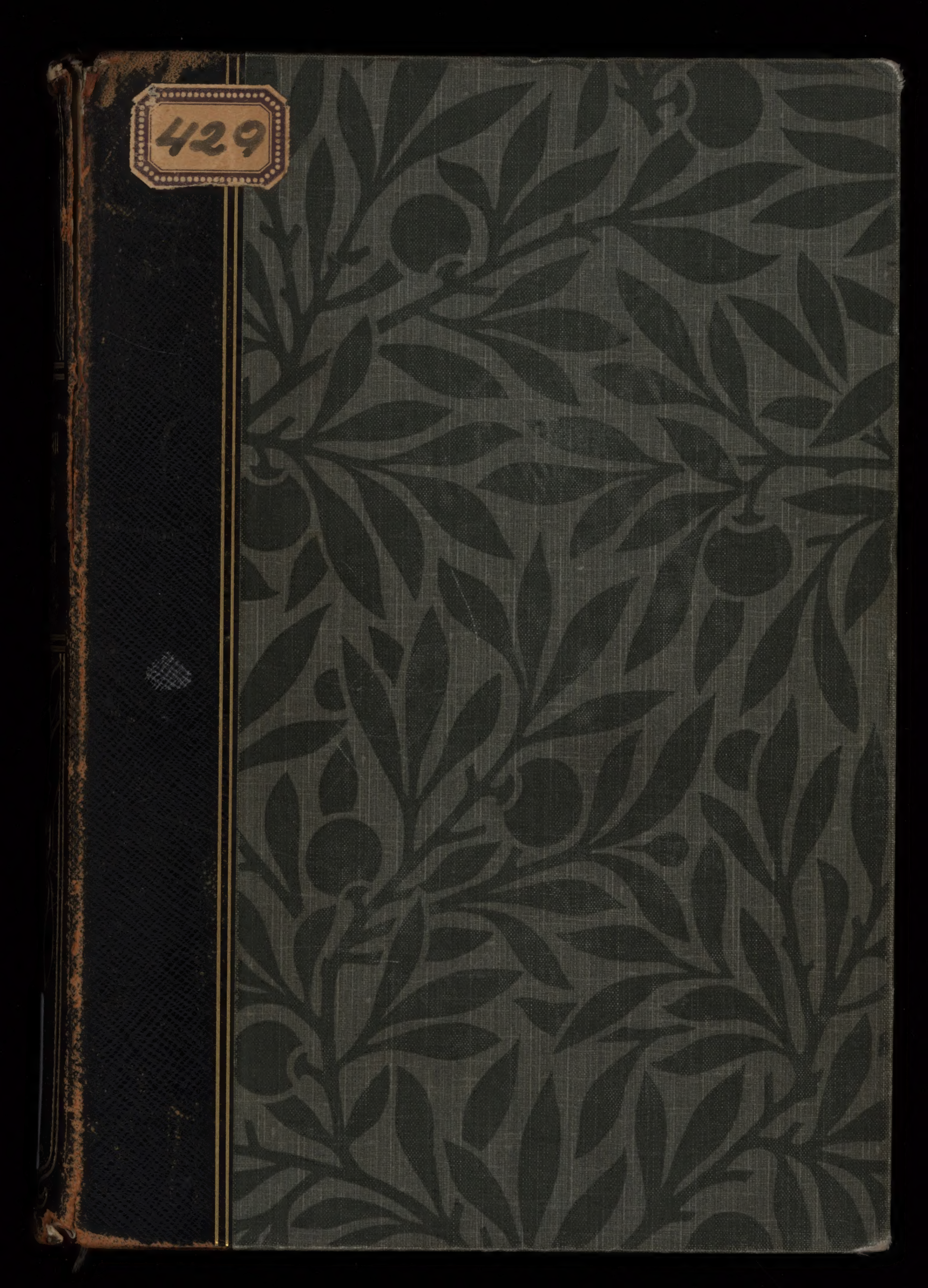
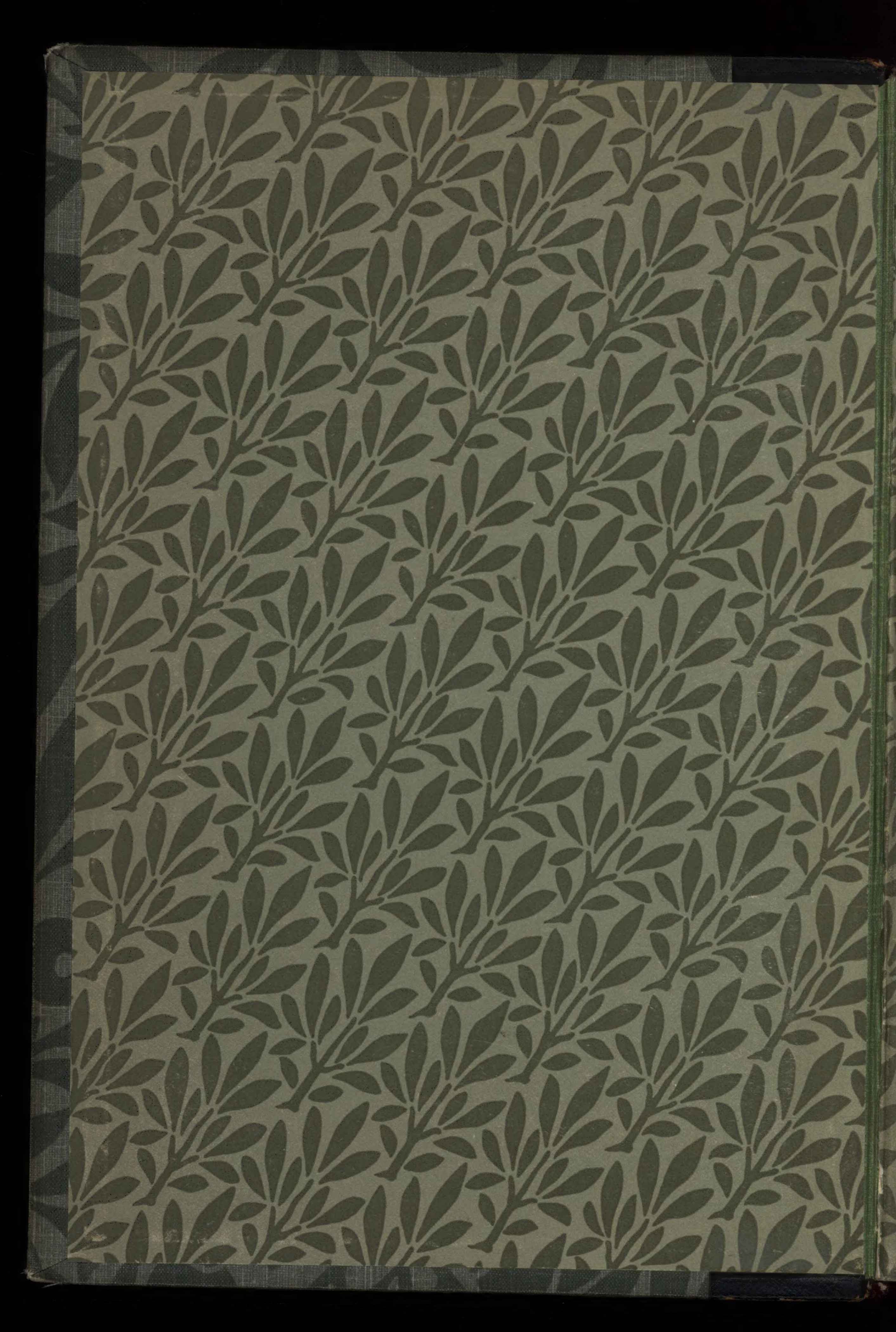

429







Geschichte der Kunst

aller Zeiten und Völker.



Geschichte der Kunst

aller Zeiten und Völker.

Von

Karl Woermann.

Erster Band:

Die Kunst der vor- und außerchristlichen Völker.

Mit 615 Abbildungen im Text, 15 Tafeln in Farbendruck und 35 Tafeln in Holzschnitt und Tonätzung.



Leipzig und **Wien.**

Bibliographisches Institut.

1900.

429

Vorwort.

Welche Stellung diese neue „Geschichte der Kunst aller Zeiten und Völker" neben den tüchtigen älteren und jüngeren, zum Teil noch im Erscheinen begriffenen kunstgeschichtlichen Handbüchern einzunehmen berufen ist, muß die Aufnahme zeigen, die sie findet; und welcher Richtung sie angehört, wird aus ihr selbst hervorgehen. Von vornherein sei hier jedoch betont, daß dieses Werk sich, selbst in bewußtem Gegensatz zu neuerdings hier und da laut gewordenen, aber unter sich verschiedenen Forderungen, nicht in den Dienst einer bestimmten geistlichen oder weltlichen, wirtschaftlichen oder schönwissenschaftlichen Lehre begeben, sondern, wie es die Kunst um der Kunst willen behandelt, auch die Kunstgeschichte auf sich selbst stellen möchte. Insoweit es, dem auf alle Meere und Länder hinausgerichteten Fernblick unserer Zeit entsprechend, die Kunst der Ur- und Naturvölker sowie der entlegeneren Kulturvölker und im Zusammenhange damit auch das Kunstgewerbe und die Verzierungskunst in größerem Umfange heranzieht, als es in ähnlichen Werken die Regel bildet, mag es vielleicht noch allgemeiner ausfallen als andere „allgemeine Kunstgeschichten"; insofern es ihm aber weniger darum zu thun ist, alle Einzelerscheinungen zu verzeichnen, als die Entwickelung des künstlerischen Geistes und der künstlerischen Formensprache der Menschheit zu verfolgen, mag es in manchen Beziehungen auch enger umgrenzt erscheinen.

Während der zweite Band dieses Werkes die Kunst der christlichen Völker von ihren Anfängen bis zum Zeitalter der Reformation, sein dritter Band die Kunst der neueren Zeit bis zur Gegenwart in ihrer geschichtlichen Entwickelung darstellen soll, will dieser erste Band die Kunst der vor- und außerchristlichen Völker, soweit dies jetzt schon möglich ist, in ihrem Zusammenhang und Werdegang von der Urzeit bis zur Gegenwart schildern. Gerade auf den weiten Gebieten, die dieser erste Band umfaßt, ist die Forschung freilich noch vollständig im Flusse. Mit neuen Ausgrabungen oder neuen Entdeckungen kann jeder Tag neue Anschauungen bringen. Als der Druck dieses Bandes dem Abschlusse nahe war, erreichte uns z. B. die Kunde von den Ergebnissen der neuen englischen Ausgrabungen auf Kreta und Cypern, durch die allerdings die in diesem Buche vertretene Gesamtauffassung der „mykenischen Kunst" bestätigt zu werden scheint, die Bedeutung Kretas und Cyperns für die Geschichte dieser Kunst aber jedenfalls in ein helleres Licht gerückt werden wird. Wer auf allen diesen Gebieten jetzt schon zusammenzufassen versucht, muß sich der

Vorläufigkeit mancher seiner Schilderungen und vieler seiner Schlüsse bewußt bleiben. Wenn ich es gleichwohl wagen zu dürfen glaubte, diese Arbeit zu übernehmen, so ermutigten mich besondere Umstände dazu. Einerseits war es mir längst ein Herzensbedürfnis gewesen, noch einmal zu der Kunst der alten Welt zurückzukehren, auf deren Gebiet, wie meine Fachgenossen wissen, meine ersten Forschungen und Veröffentlichungen lagen; anderseits empfand ich eine gewisse innere Nötigung, die Erinnerungen, die mir von frühen Reisen in fernen Weltteilen und Inselmeeren geblieben waren, durch Studien in unseren Sammlungen für Völkerkunde einmal mit Fleisch und Blut zu erfüllen. Ich hoffe, daß man auch diesem Bande anfühlen wird, daß mir auf den meisten Gebieten, die er behandelt, eigene Anschauung genug zur Verfügung stand, um mir die Ergebnisse der Forschungen anderer, auf die ich mich selbstverständlich stützen mußte, durch Nachprüfung zu eigen zu machen.

Meinen Dank für mannigfache Unterstützung und Förderung des Werkes habe ich, außer an Hans Meyer, den litterarischen Leiter der Verlagsanstalt, und deren Redaktion, die sich der Drucklegung mit unermüdlicher Sorgfalt angenommen hat, zunächst an meine Kollegen von den Dresdener Sammlungen, insbesondere an Georg Treu und Paul Herrmann vom Albertinum, an Adolf Bernhard Meyer und Willy Foy vom Ethnographischen Museum, an Johannes Deichmüller von der prähistorischen Sammlung, zu richten.

Auch den Leitern und Beamten der Sammlungen anderer Städte, zumal der Berliner Sammlungen, bin ich zu vielem Danke verpflichtet, den ich Justus Brinckmann in Hamburg und Felix von Luschan in Berlin noch besonders auszusprechen mich gedrungen fühle. Für briefliche Mitteilungen verschiedener Art habe ich den Herren Lionel Cust in London, Wilhelm Gurlitt in Graz, Friedrich Hirth in München, Peter Jensen in Marburg, Oskar Montelius in Stockholm, Johannes Nüesch in Schaffhausen, Johannes Ranke in München, Salomon Reinach in Paris und J. F. Szombathy in Wien aufrichtigen Dank zu sagen.

Es ist aber auch eine Pflicht der Dankbarkeit, die Schriftsteller, deren Werke man benutzt hat, nicht nur zu nennen, sondern auch anderen durch Anführung ihrer Schriften zu empfehlen. Anmerkungen unter dem Texte sind in der Bücherfolge, zu der dieses kunstgeschichtliche Werk gehört, nicht beliebt. Es ist daher der Ausweg gefunden worden, die benutzten Schriften der im Text namhaft gemachten Verfasser im Anhang in alphabetischer Ordnung aufzuführen. Wohlverstanden handelt es sich dabei nicht um einen vollständigen Litteraturnachweis zu allen in diesem Buche berührten Fragen. Ein solcher würde selbst einen Band füllen. Vielmehr kam es mir nur darauf an, diejenigen Werke und Abhandlungen nachzuweisen, auf die gerade ich mich, außer auf die erhaltenen Kunstwerke selbst, hauptsächlich gestützt, oder mit denen ich mich kurz auseinandergesetzt habe.

Dresden, im September 1900.

Karl Woermann.

Inhalts-Verzeichnis.

Seite

Viertes Buch.

Die Kunst Alt-Italiens und des römischen Weltreichs.

Fünftes Buch.

Die heidnische Kunst in Nordeuropa und ihre Ausläufer in Westasien.

Sechstes Buch.

Die indische und ostasiatische Kunst.

Siebentes Buch.

Die Kunst des Islam.

Verzeichnis der Abbildungen.

Farbendrucktafeln.

Tafeln in Holzschnitt und Tonätzung.

Abbildungen im Text.

Einleitung.

Im Fleiß kann dich die Biene meistern,
In der Geschicklichkeit ein Wurm dein Lehrer sein,
Dein Wissen teilest du mit vorgezognen Geistern,
Die Kunst, o Mensch, hast du allein. Schiller.

Als „Kunstgeschichte“ oder „Geschichte der Kunst“ schlechthin bezeichnet der wissenschaftliche Sprachgebrauch die Entwickelungsgeschichte derjenigen Künste, deren Werke von der Hand des Meisters gebildet und vom Auge des Beschauers erfaßt werden. In der Regel werden diese Künste, zu denen die Baukunst und das Kunstgewerbe, die Bildhauerei und die Malerei mit ihren Nebenzweigen gehören, „die bildenden Künste“ genannt. Da ihre Werke aus gezeichneten Entwürfen hervorzugehen pflegen und durch Zeichnungen nachgebildet werden können, hat man sie auch als „die zeichnenden Künste“ angesprochen. Da sie sich im Raume entfalten, kann man sie auch als die „Raumkünste“ bezeichnen.

Die Kunst im Sinne der Kunstgeschichte ist ein Erbgut der ganzen Menschheit; sie ist ein geistiges Band, das selbst die entlegensten Zeiten und Völker umschlingt. Von nur geahnten Entwickelungsstufen abgesehen, gibt es keine zeitlich so weit zurückliegende, keine örtlich so weit entfernte Kulturstufe, daß sie nicht durch irgend einen Lichtstrahl der Kunst, die den Menschen vom Tiere unterscheidet, erleuchtet würde; und nicht nur der Trieb des Menschen, sich, um Liebe werbend, selbst zu schmücken, die einfachen Geräte, die seine Hände geschaffen haben, ihrem Gebrauchszweck angemessen und ebenmäßig zu gestalten, bald auch mit Zieraten mannigfacher Art zu versehen, sondern auch der Trieb, Einzelerscheinungen aus der ihn umgebenden Welt, zunächst der Tier- und Menschenwelt, plastisch oder zeichnerisch nachzubilden, läßt sich bis in ferne Urzeiten und bis zu den entlegensten und niedrigsten Völkern, die jetzt noch auf der Erde leben, zurückverfolgen; und gerade die Kunst der Ur- und Naturvölker wirft oft ungeahnte Streiflichter auf das innerste und ursprünglichste Wesen der Kunst. Die Kunstgeschichte der Gegenwart darf es sich nicht versagen, den Anfängen der Kunst bei den schlichten Naturvölkern und den vorgeschichtlichen Urvölkern nachzuspüren. Seit Ernst Große dies der Kunstwissenschaft vor einigen Jahren in einem besonderen Buche ans Herz gelegt hat, ist sie immer eifriger bei der Völkerkunde und bei der Ur- und Vorgeschichte der Menschheit in die Lehre gegangen; und jetzt erst hat die Kunstgeschichte ein Recht zu sagen, daß sie die Kunst der Menschheit umfasse.

Dieser Erkenntnis gegenüber aber drängt sich uns folgerichtig sofort die weitere Frage auf, ob wir, um zu den wirklichen Anfängen der Kunst zu gelangen, nicht noch einen Schritt weiter thun und uns, wie bei der Urgeschichte und der Völkerkunde, so auch bei der Naturgeschichte Rat holen müssen. Brennend tritt die Frage auf unsere Lippen, ob nicht noch andere

Lebewesen als der Mensch einen wirklichen Kunsttrieb besitzen und bethätigen, ob insbesondere die Tiere, die vielfach schärfere Sinne haben als wir und im Wachen und im Träumen Lust- und Leidempfindungen ausgesetzt sind wie wir, denn wirklich ein für allemal ausgeschlossen sind von dem Erdenparadies des künstlerischen Schaffens und Genießens. So einfach, wie es beim ersten Anblick scheinen könnte, ist diese Frage nicht zu beantworten. Wenn wir uns erinnern, daß schon ältere Forscher, wie Rennie und Harting, Bücher über „die Baukunst der Tiere" geschrieben, daß noch neuerdings Gelehrte, wie Wood, Büchner und Romanes, sich eingehend mit dem Kunsttriebe der Tiere beschäftigt haben, so tritt uns sofort die Notwendigkeit entgegen, uns, ehe wir weitergehen, in dieser Frage von den Naturforschern belehren zu lassen und uns darüber klar zu werden, wie weit sich im wirklichen oder angeblichen Kunstleben der Tiere nicht wenigstens beachtenswerte Vorstufen der künstlerischen Thätigkeit des Menschen nachweisen lassen.

Daß die Tiere den Spieltrieb, den manche als den Urantrieb zu jeder Kunstübung ansehen, mit den Menschen teilen, ist allgemein anerkannt; aber der Spieltrieb und der Kunsttrieb haben doch nur das miteinander gemein, daß beide einen gewissen Überschuß an Kräften nach der Befriedigung der auf die Erhaltung des Einzelwesens und der Art gerichteten Triebe voraussetzen. In beiden sehen wir ein in freie Thätigkeit umgesetztes Erholungsbedürfnis. Erkennt man aber, daß die Kunst in unserem Sinne erst mit jener schöpferischen Thätigkeit beginnt, die greifbare und sichtbare Erzeugnisse hervorbringt, so ist zwischen jenem Spieltrieb und dem wirklichen Kunsttrieb noch ein weiter Abstand.

Richtig gestellt, lautet die Frage auch hier, ob es Tiere gibt, die, um sich oder ihresgleichen zu gefallen, eine eigene, bewußte oder unbewußte schöpferische Thätigkeit entfalten. Daß der Gesang vieler Vögel in der That mehr oder weniger hierher gehört, läßt sich nicht in Abrede stellen. Rhythmus und Wohllaut, die sich in dem Liede der Nachtigall erkennen lassen, sind die Grundlagen jeder Tonkunst; und daß diese Grundlagen für das Vogelohr keine anderen sind als für das Menschenohr, zeigen z. B. die Dompfaffen, die, richtig geleitet, von Menschen komponierte Weisen im gleichen Rhythmus und Tonfall nachpfeifen lernen.

Auf dem Gebiete der bildenden Künste aber liegt die Sache doch etwas anders. Von einer Bildnerei oder Malerei der Tiere, kurz von einer Kunstübung, die auf die Nachbildung von sichtbaren Gegenständen gerichtet wäre, finden sich, um es gleich zu sagen, nirgends Spuren. Diese in mancher Beziehung wichtigsten und eigentlichsten Gebiete der Kunst im engeren Sinne sind den Tieren also in der That verschlossen. Was einige Tiere dagegen auf dem Gebiete der Baukunst leisten, ist so wunderbar, daß es uns an allen hergebrachten Anschauungen über den Unterschied zwischen den Fähigkeiten der Tiere und der Menschen irre machen könnte.

Erstaunliches leisten bekanntlich einige Insekten im Wohnungsbau. Da sind zunächst die Wespen und Bienen, besonders die Stockbienen, deren der Aufzucht der Jungen und der Aufspeicherung des Honigs dienender Waben- und Zellenbau aus selbstbereitetem Wachse ein wunderbar künstliches Gefüge darstellt. Welche Ordnung, welche vorsorgliche Raumverteilung in jeder Wabe oder Scheibe, welche Regelmäßigkeit in jeder der Zellen, die aus sechs annähernd gleichen Seiten mit pyramidalem Bodenschlusse zusammengefügt sind! Da sind die Ameisen, deren Wohnungsbau sich von außen freilich nur als unregelmäßiger Erdhaufen darstellt, im Inneren aber, das sich manchmal metertief unter die Erdoberfläche erstreckt, ein kunstreiches Gebäude von 30 bis 40 Stockwerken übereinander enthält. Wie mühsam mußten die Baumaterialien, die aus Holzstückchen, Ästchen, Hälmchen, Steinchen und Tannennadeln bestehen, von den kleinen Tieren herbeigeschafft werden! Wie sorgfältig wurden die einzelnen Stockwerke

Erklärung der umstehenden Bilder.

1. Wohnungsbauten des Bibers und der Zwergmaus.
2. Nesterkolonie der Webervögel.
3. Nest des Schneidervogels.
4. Nest des Gartensängers.
5. Durchschnitt durch einen Termitenbau.
6. „Lusthütte" des australischen Laubenvogels.



Die Kunst der Tiere.

Zeichnungen von Heinrich Morin nach der Natur.

durch Pfeiler und Tragbalken bis zur Länge von zehn und mehr Zentimetern gestützt! Wie künstlich wird die Decke des großen Saales, der die Mitte des Labyrinths bildet, durch ein Gerüst kreuzweise gelegter Balken getragen! Vor allen Dingen aber ist der Termiten Afrikas zu gedenken, die durch gemeinsame Arbeit 3—6 m hohe, kegelförmig gekuppelte Wohnungsbauten (s. die beigeheftete Tafel „Die Kunst der Tiere", Fig. 5) errichten; schon von manchem Reisenden wurden diese Bauten aus der Ferne mit den runden Hütten der benachbarten Negerstämme verwechselt, die sie oft an Größe, stets an innerer Gliederung und Ausgestaltung übertreffen. Aus Erde, Lehm, Steinchen und Pflanzenteilchen zusammengetragen, werden ihre Wände durch einen gummiartigen Speichel, den die Tierchen absondern, zu einer festen, dauerhaften Masse verbunden, welche die allen möglichen, stets vorausbestimmten Zwecken des geordneten Staatswesens dieser Insekten dienenden Gänge, Kammern, Gemächer und Säle des Inneren gegen jede von außen kommende Verletzung zu schützen vermag.

Fast noch erstaunlicher ist das Bauwesen einiger Nagetiere, z. B. der Zwergmaus, die ihre fast kreisrunden Halmennester ins Schilf hängt (Tafel, Fig. 1), vor allen Dingen aber der Biber, wenigstens der nordamerikanischen Biber, die ihre Wohnungen aus Stöcken, Reisig und Schlamm am Wasserrande erbauen (Tafel, Fig. 1). Die annähernd runde oder ovale Hütte erhebt sich flachgekuppelt über dem Erdboden. Von den beiden unregelmäßig gewölbten Zutrittsgängen führt der eine so tief ins Wasser hinein, daß er auch im strengsten Winter nicht einfriert. Diese Erdbaukunst der Biber wird aber durch ihre eigentliche Wasserbaukunst noch völlig in den Schatten gestellt. Um sich einen gleichmäßigen Wasserstand neben ihren Bauten zu sichern, legen sie künstliche Teiche an, die sie durch wirkliche Abdämmung höher gelegener Gewässer, schleusenartige Durchlässe und lange Kanäle speisen. In Nordamerika hat man Dämme von nahezu 200 m Länge beobachtet, die als das gemeinsame Werk unzähliger Bibergeschlechter erscheinen. Keine anderen Werke der Tiere gleichen so sehr wie diese den Werken von Menschenhand.

Das Erstaunlichste aber leisten einige Vögel im Wohnungsbau. Eine lange Stufenfolge führt von den schlichten und unregelmäßigen Nestern der einen (Tafel, Fig. 4) zu den mit scheinbar übertierischer Geschicklichkeit ausgeführten Kunstbauten der anderen empor. Der indische Webervogel, dessen Nester, wie Darwin sagt, „beinahe der Kunst des Webers spotten", stellt seine Hängewohnung aus einem förmlichen Gewebe harter Halme, manchmal sogar mit einer oberen und einer unteren Kammer, dar, ja die geselligen Webervögel Südafrikas hängen ganzen Sippen dienende Nestpaläste von gewaltigem Umfange an die Zweige der Bäume (Tafel, Fig. 2); und die Schneidervögel, die verschiedenen Arten angehören, nähen ihre Nester nach allen Regeln der Kunst aus großen Blättern zusammen (Tafel, Fig. 3), wobei sie sich natürlicher Pflanzenfasern oder zufällig gefundener, von Menschenhand vorgesponnener Fäden bedienen und die Anfangsenden sogar durch einen Knoten befestigen sollen. Der ostindische Schneidervogel spinnt sich seine Fäden aus Baumwolle selbst mit Schnabel und Klaue, der italienische benutzt zusammengearbeitete Spinnengewebe zu demselben Zwecke. Am menschenähnlichsten aber verfahren die verschiedenen Gattungen angehörenden australischen Laubenvögel bei der Herstellung ihrer „Lusthütten" oder „Spielhäuser", die nicht einmal Wohnungsnester im eigentlichen Sinne zu sein scheinen. Auch sie kommen in verschiedenen Formen vor. Sehen wir uns die Tanzsäle des Ptilonorhynchus holoseriscus (Tafel, Fig. 6) etwas näher an! Auf einem Fußboden von fest durcheinandergewebten Zweigen werden nach oben leicht zugewölbte Laubengänge errichtet, deren Langseiten geschlossen, deren Schmalseiten geöffnet sind. Zusammengeflochten werden sie aus zartem Gezweige, dessen Gabelungen, um inwendig keine Unebenheiten

hervorzurufen, stets nach außen gerichtet werden. Ausgeschmückt aber werden sie, werden besonders ihre Eingänge mit den hellsten und farbigsten Zierstücken, die sich auftreiben lassen. Bunte Federn anderer Vögel, farbige Lappen menschlicher Herkunft, glänzende Steine und Schneckenhäuser werden teils ins Astwerk verteilt, teils vor dem Eingang auf dem Boden verstreut. Haben diese Lusthäuschen, die in der Regel von den Männchen gebaut werden, nach der Ansicht der meisten Naturforscher, die sie beobachtet haben, auch keinen anderen Zweck als die Anlockung der Weibchen, so läßt sich doch auch hier sagen, daß sie ihren Zweck verfehlen würden, wenn die Tierchen keine Freude an diesen bunten Schöpfungen der Einbildungskraft hätten. Mehr als auf irgend welche andere Erzeugnisse haben die Vertreter der Darwinschen Entwickelungslehre sich daher auf diese australischen Vogel-Lusthäuschen berufen, um zu beweisen, daß, wie alle Eigenschaften des Menschen, so auch sein Kunsttrieb, in tief unter ihm stehenden Wesen bereits vorgebildet sei.

Nichts liegt uns ferner, als den Forschern auf diesem Gebiete vorgreifen zu wollen. Auch wir geben zu, daß in manchen der genannten Erscheinungen des Tierlebens ein dem Kunstsinn des Menschen nahe verwandter Trieb hervortritt. Aber das kann uns nicht hindern, diese sogenannte Kunst der Tiere unter unsere eigenen Gesichtspunkte zu bringen. Zunächst dürfen wir nicht vergessen, daß alle jene Erscheinungen, die zu gunsten eines Kunsttriebes der Tiere angeführt werden, doch nur Ausnahmefälle sind, ja daß auf dem Gebiete der sichtbaren Künste eigentlich nur bei den australischen Laubenvögeln der Erhaltungs- und der Spieltrieb in einen wirklichen Kunsttrieb überzugehen scheinen. Diese Ausnahme muß um so mehr zu jenen Ausnahmen gerechnet werden, die die Regel bestätigen, als die menschenähnlichsten Tiere, die Affen, trotz ihres Nachahmungstriebes nicht die geringsten künstlerischen Anlagen verraten.

Aber selbst die Baukunst der Tiere dient in weitaus den meisten Fällen doch nur ihrem Schutz-, Nahrungs- und Fortpflanzungsbedürfnis. Ihre Wohnungen sind reine Bedürfnisbauten, die in der Regel sogar jener Anfangsgründe künstlerischer Raumgestaltung entbehren, ohne die auch die Bauthätigkeit der Menschen nicht als Kunst anerkannt werden kann. Die Gesetze der Regelmäßigkeit, der Symmetrie, der Verhältnisse sind, wenn überhaupt, nur einmal annähernd und zufällig gewahrt. Eine wirkliche Ausnahme machen die kreisrunden Spielplätze und Nester einiger Vögel, wenngleich gerade hier die Kreisform durch die Bewegung der Tiere um sich selbst auf ganz natürliche Weise und unabsichtlich vorgebildet wird; und nur eine scheinbare Ausnahme sind auch die sechsseitigen Zellen der Bienen. Von den tüchtigsten Naturforschern, die deren Regelmäßigkeit hervorheben, wird anerkannt, daß von einer bewußten oder unbewußten Absicht der Bienen, die mathematische Form aus Wohlgefallen an ihr herzustellen, nicht die Rede sein kann. Der Trieb der Bienen scheint vielmehr nur dahin zu gehen, wie Büchner sagt, „möglichst viele Zellen bei möglichst viel Wachs-, Raum- und Arbeitsersparnis" aneinanderzufügen; und dies wird eben am besten durch die sechsseitige Form mit pyramidalischem Boden erreicht. Vitus Graber nimmt sogar an, daß die Zellen ursprünglich eine mehr cylindrische Form gezeigt und nur durch ihre Aneinanderdrängung von selbst jene regelmäßige prismatische Gestalt erhalten haben.

Endlich muß betont werden, daß das künstlerische Können der verschiedenen Einzeltiere derselben Art, soweit man von einem solchen überhaupt reden will, niemals ein selbständiges, von dem Kunstsinn seiner gleichartigen Mitgeschöpfe unterscheidbares Gepräge zeigt, sondern, einem blinden Naturtrieb folgend, unter denselben äußeren Verhältnissen immer nur wiederholt, was Millionen von gleichen Tieren seit Tausenden von Jahren ebenso gearbeitet haben, daß

daher auch von einer Entwickelung der „Kunst der Tiere", wenngleich eine solche in urzeitlicher Ferne stattgefunden haben muß, im Sinne künstlerischer Freiheit nicht gesprochen werden kann.

Die künstlerische Kraft der Tierwelt, gelegentlich regelmäßige Formen zu erzeugen, ist jedenfalls nur ein Teil jener künstlerischen Kraft der Natur, die ein gutes Stück der von der Kunst der Menschheit übernommenen regelmäßigen Linienspiele der geometrischen Ornamentik in noch weit wunderbarerer Weise im Mineralreich und im Pflanzenreich, als im Tierreich, vorgebildet hat. Die Ornamentik ist das ABC der Kunstgeschichte, sie kommt auch hier zunächst in Betracht. Man denke nur an die Formen der Kristalle, der Schneeflocken, der versteinerten Ammoniten, Echiniten und Belemniten, man denke an die regelmäßige Bildung vieler Blätter, Blütenkelche und Stengeldurchschnitte, man denke an die wunderbaren, oft mit mathematischer Genauigkeit ausgeführten Zeichnungen, mit denen die schöpferische Natur besonders manche Arten der niederen Tierwelt geschmückt hat.

Daß die Natur die größte Künstlerin ist, wollen wir nicht leugnen. Insofern wir die Kunst aber der Natur als besonderen Begriff gegenüberstellen, setzt sie nach wie vor eine freie menschliche Thätigkeit, deren Entwickelungsgeschichte wir verfolgen können, voraus. Gerade von der Kunst im Sinne der Kunstgeschichte also können wir nach wie vor mit dem Dichter sagen: „Die Kunst, o Mensch, hast du allein."

Die Grundlage der Formensprache dieser Kunst der Menschheit bildet die räumliche Anschauung, die Kant bekanntlich dem Menschen für angeboren hielt. Daß der Raumausschnitt, den ein Kunstwerk füllt, durch seine Gestaltung und Gliederung einen wohlthuenden Eindruck auf unser Empfindungsleben mache, ist eine Vorbedingung jeder künstlerischen Schönheit. Je lebendiger, freier und geistvoller das Kunstwerk dem leibhaftig umrissenen oder geistig vorgestellten Raume angepaßt ist und, je nach seiner Art, an den raumgliedernden Gesetzen des Ebenmaßes, der Symmetrie, der Regelmäßigkeit, des Gleichgewichts, der einfachen oder rhythmischen Reihung teil hat, desto künstlerischer wirkt es. Unser Auge erfaßt die räumlichen Gestaltungen jedoch nur mittels des Lichtes; und die Gliederung des Lichtes ist, schon nach Newton, die Farbe. Licht und Farbe verleihen dem Kunstwerk, der Form gesellt, erst jenes volle, warme Leben, das durchs Auge zu unserem Herzen spricht.

Der Inhalt aller menschlichen Kunst aber ist der Mensch selbst, der für sich das Maß aller Dinge ist. Sich selbst oder die Götter, die er sich nach seinem Bilde geschaffen, sucht er im Mittelpunkte seiner Baukunst. Seine eigenen Alltags- und Festtagsbedürfnisse, seine mannigfaltigen Thätigkeiten und Verrichtungen finden im Kunstgewerbe ihren künstlerischen Ausdruck. Zum Selbstzweck wird ihm die Darstellung seinesgleichen in der Bildhauerei und der Malerei. Die Bildhauerei stellt ihn am unbefangensten seiner selbst willen dar. In der Malerei aber spricht sich die größte Fülle menschlicher Beziehungen aus. Auch in ihr sieht er alles nur im Lichte seines eigenen Dichtens und Trachtens. Die Vorgänge seines eigenen Seelenlebens liest er aus der Tierwelt heraus und sieht er in die Landschaft hinein, wenn er sie künstlerisch darstellt. Die Thaten seiner Vorfahren werden ihm zur geschichtlichen Kunst. Die Träume seiner Einbildungskraft spiegeln sich in seiner Märchenkunst wieder. Der Glaube an erlösende Gottheiten wird zum Inhalt seiner religiösen Kunst. Was ihm im Leben am heiligsten ist, begeistert ihn auch zu seinen herrlichsten Kunstschöpfungen. So oder so schafft er sich nach seinem eigenen Maße in seiner Kunst eine neue Welt, in die er sich aus dem Staube und dem Getümmel seines Alltagslebens flüchtet.

Erstes Buch.

Die Kunst der Ur-, Natur- und Halbkulturvölker.

I. Die Kunst der vorgeschichtlichen Urzeit.

1. Die Kunst der Mammut- und Renntierzeit (Paläolithische Epoche).

Unzählige Jahrtausende lang schon hatten sich Lebewesen jeglicher Art auf der Erde gesonnt; ganze Welten fremdartiger, teilweise in versteinertem Zustand unter der jetzigen Oberfläche der Erde erhaltener Pflanzen und Tiere schon waren entstanden und wieder vergangen, als der Mensch auftrat, die Erde als sein Erbteil in Anspruch nahm und alles Mitlebende bekämpfte, soweit er es nicht zwang, ihm zu dienen. Das Ende dieses Vorganges ist noch nicht abzusehen. Sein Anfang ist in ein Dunkel gehüllt, das die vorgeschichtlichen Entdeckungen und Funde des letzten Menschenalters mit den ersten schwachen Dämmerstrahlen erhellen. Der älteste Zeitraum, in dem mit Sicherheit Spuren menschlicher Thätigkeit entdeckt wurden, ist immer noch die „Quartärzeit".

Die französische Forschung (de Mortillet) glaubt die ältesten Spuren des quartären Menschen in Frankreich einer warmen, feuchten „Voreiszeit", die mittleren der eigentlichen „Eiszeit" und die jüngeren der „Neueiszeit" zuschreiben zu sollen. Wir müssen diese Fragen der Naturwissenschaft überlassen. Jedenfalls werden die Gletscher der diluvialen Eiszeit im Rückgange begriffen gewesen sein, als die Bewohner Europas nördlich von den Pyrenäen und den Alpen das wollhaarige Rhinozeros, das Mammut, das Pferd, das Renntier und den Höhlenbären jagten. Daß die Mammutzeit der Renntierzeit vorausgegangen, haben besonders belgische Forscher, wie Dupont und van Overloop, begründet; die großen englischen Prähistoriker, wie Lubbock und Boyd Dawkins, haben kein Gewicht auf diese Scheidung gelegt; thatsächlich tritt nach Maßgabe der Fundschichten das Renntier zwar von Anfang an neben dem Mammut auf, verschwindet dieses aber lange vor dem Renntier von der Erde. Als Renntierzeit kann man daher den ganzen Zeitraum, als Mammutzeit immerhin nur seine erste Hälfte bezeichnen.

Der Europäer dieser grauen Urzeit stand auf der Stufe der sogenannten niederen Naturvölker. Er war Jäger und Fischer. Er kannte keine anderen Wohnungen als Höhlen und die Naturdächer überhängender Felsen oder Baumzweige, denen er vielleicht Zelte aus Pfählen und Tierfellen anreihte. Er kannte keine andere Kleidung als Felle, keine anderen Fäden und Schnüre als Riemen aus Tierhäuten, Sehnen und Därmen, keine anderen Werkzeuge als solche

aus Holz, Knochen, Horn und Stein. Im Besitze des Feuers sehen wir ihn von Anfang an. „Kohlen und Feuersteinscherben", sagt Johannes Ranke, „sind die ältesten Spuren, die wir vom Menschen finden." Körbe und Matten zu flechten, mag er schon verstanden haben, aber er wußte weder zu spinnen noch zu weben, weder zu säen noch zu ernten. Nicht einmal die Kunst, Töpfe aus Thon zu kneten und zu brennen, dürfen wir dem eigentlichen Diluvialmenschen zuschreiben. Auch hatte er weder den Hund zum Begleiter noch die übrigen Haustiere zu Pfleglingen. Selbst Pferde, Rinder und Renntiere scheint er nur als jagdbares Wild gekannt zu haben.

Als das entscheidendste Merkmal dieser Gesittungsstufe hat man einerseits ihre Unkenntnis der Metalle, anderseits ihre Bevorzugung des Steines, besonders des Feuersteins, für die Herstellung von Waffen und Werkzeugen angesehen. Man nennt sie daher auch die Steinzeit. Diese umfaßt aber nicht nur die Mammut- und Renntierzeit, sondern auch noch die nächste große Gesittungsstufe, die man als jüngere Steinzeit oder neolithische Epoche der älteren Steinzeit oder paläolithischen Epoche, an deren Kunst wir uns zunächst halten, gegenüberzustellen pflegt.

Die Spuren der **älteren**, der eigentlichen **diluvialen Steinzeit**, die, um mit Virchow zu reden, „vielleicht Zehntausende und mehr von Jahren" hinter uns liegt, lassen sich nicht nur in Mittel- und Südeuropa, sondern auch in Afrika, Asien und Amerika nachweisen. Aber nur im westlichen Mitteleuropa haben sich Spuren der menschlichen Thätigkeit von künstlerischer Bedeutung aus dieser Urzeit gefunden. Die ältesten Erzeugnisse der menschlichen Hand in Mitteleuropa sind Werkzeuge und Waffen, deren Zweck im einzelnen nicht immer leicht festzustellen ist. Doch unterscheidet man Beile, Hämmer, Schaber, Messer aus Stein, hauptsächlich aus Feuerstein, Dolche, Bohrer, Lanzen- und Pfeilspitzen aus Stein oder Bein, Pfrieme, Nadeln, Angeln, Harpunen mit Widerhaken aus Knochen oder Horn, hauptsächlich aus Renntiergeweih.

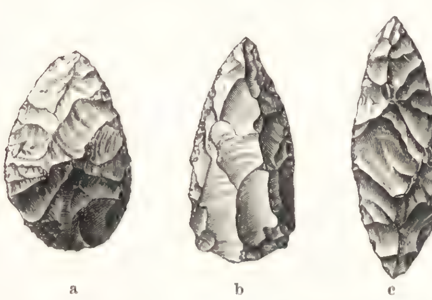
Der **Unterschied zwischen der älteren und der jüngeren Steinzeit** spiegelt sich am deutlichsten in der verschiedenen Gestaltung der Steingeräte wider. Die Steinwerkzeuge der älteren Steinzeit sind noch nicht geschliffen oder poliert, sondern nur mit dem Schlagstein zugeschlagen, in weiterer Entwickelung durch Druck zurechtgeschnitten (période de la pierre taillée), durch Absplitterung gemuschelt und doch schon symmetrisch zugespitzt. Die Lanzen- oder Pfeilspitzen der Diluvialzeit von Solutré sind bereits durch ihre lorbeerblatt- oder weidenblattähnliche Gestalt bei regelrecht gemuschelter Oberfläche berühmt. Die französische Forschung hat aus den besonders reichen Funden an diluvialen Feuersteingeräten, die in Frankreich gemacht wurden, sogar eine Entwickelungsgeschichte derselben abgeleitet, deren vier Stufen sie in der Regel nach den in Chelles (Seine-et-Marne), Le Moustier (Dordogne), Solutré (Saône-et-Loire) und La Madeleine (Dordogne) vorherrschenden Typen benennt, während Salmon neuerdings unter Ausscheidung der dritten drei paläolithische und drei neolithische Stufen aufgestellt und dadurch eine Sechsteilung der gesamten Steinzeit erreicht hat. Diese Einteilungen enthalten ohne Zweifel viel Willkürliches. Aber man braucht doch nur einen Blick auf die in unserer Abbildung S. 8 wiedergegebenen, im Museum zu Saint-Germain-en-Laye aufbewahrten Feuersteinspitzen zu werfen, um zu erkennen, daß von dem Typus a aus Chelles zu dem Typus b aus Le Moustier und von diesem zu dem Typus c aus Solutré ein Fortschritt in der Gestaltung sichtbar ist, in dem wir in der That eine innere Entwickelung, **die erste Entwickelung auf dem Gebiete menschlicher Kunstfertigkeit**, die wir verzeichnen müssen, anzuerkennen haben.

Eine Regung künstlerischen Sinnes bei den Europäern der paläolithischen Urzeit finden wir ferner schon in den zahlreichen Gliedern der Schmuckketten aus durchbohrten und aneinandergereihten Tierzähnen, Muscheln, Ammoniten und eigens aus Bein oder Stein gefertigten

Zierstückchen, die aus den Diluvialschichten verschiedener Orte wieder hervorgeholt worden sind. Auch unbearbeitete Bernsteinstücke finden sich hier und da und Reste der roten Farbe, mit der diese Urmenschen sich selbst bemalt haben. Sich zu schmücken, ist dem Menschen eben überall ein angeborenes Bedürfnis gewesen.

Gleichwohl würde die Kunstgeschichte keinen Anlaß haben, sich bis zu den unwirtlichen Höhlen der Eiszeit zu versteigen, wenn uns aus ihren dunkeln Tiefen nicht mit magischem Glanze die ersten Strahlen einer wirklichen, freien, ihrer selbst willen geübten Kunst entgegenleuchteten. Erst ein Menschenalter ist seit der Wiedergeburt dieser Urkunst der Menschheit aus dem Schoße der Erde verflossen; doch immer neue Funde und Entdeckungen lassen ihre Umrisse von Jahrzehnt zu Jahrzehnt deutlicher hervortreten.

Wenn uns an der Spitze dieser Kunst, wie wir sehen werden, auch die menschliche Gestalt entgegentritt und schließlich die lineare Ornamentik in ihr sogar eine selbständige Rolle spielt, so fesselt sie uns doch hauptsächlich durch ihre einfachen, lebenswahren Tierdarstellungen, die teils mit dem Feuersteinmeißel oder Messer rundplastisch aus Renntiergeweih, Knochen oder Mammutelfenbein herausgeschnitzt, teils aber als Umrißzeichnungen mit der Feuersteinspitze in Steintafeln oder auf Geräte aus Renntiergeweih oder Knochen eingeritzt sind, wobei die Umrisse manchmal so vertieft sind, daß die Tiergestalt in halb erhabener Arbeit hineinmodelliert wurde. Weit öfter sind pflanzenfressende Tiere, die sich in größerer Ruhe beobachten ließen, dargestellt als reißende Tiere: am häufigsten Renntiere und Wildpferde einer kleinen, dickköpfigen Rasse. Ruhig stehend oder weidend, manchmal aber auch laufend oder liegend, sind sie wiedergegeben; und die herdenweise auftretenden Tiere, wie die Pferde und Renntiere, pflegen auch zu dreien oder zu vieren hintereinander herlaufend oder stehend abgebildet zu werden.



Feuersteinspitzen der älteren Steinzeit. Nach Mortillet. Vgl. Text, S. 7.

Daß die Tierwelt, mit der er in fortwährendem Kampfe lebt, dem Naturmenschen auf der Stufe der Jäger- und Fischervölker eher in die Augen sticht als die Pflanzenwelt und daher auch auf einer ursprünglicheren Kulturstufe als diese zur künstlerischen Darstellung gelangt, ist eine Thatsache, die uns noch oft beschäftigen wird. Nur der Tierwelt gegenüber übt der Jäger sein Auge und seine Hand, nur sie vermag er daher so scharf zu erfassen und so deutlich wiederzugeben, daß die Darstellungen einen naturwahren und daher auch einen künstlerischen Eindruck machen. Pflanzendarstellungen, selbst Pflanzenornamente, sind in dieser Urkunst so gut wie ganz ausgeschlossen.

Die besten Tierdarstellungen aus der älteren Steinzeit finden sich auf eigentümlichen Gegenständen aus Knochen oder Renntierstangen, die an ihrem breiten Ende einmal oder mehrmals mit weiten, runden Löchern durchbohrt sind (s. die beigeheftete farbige Tafel „Horn- und Steinzeichnungen aus der älteren Steinzeit", Fig. 10—13). Anfangs wurden sie als Schlagwaffen, dann als „Kommandostäbe" oder als sonstige Abzeichen einer Häuptlingswürde angesehen. Boyd Dawkins erklärte sie mit dem Hinweis auf ähnliche, aber doch strammer und eckiger durchgebildete Geräte der Eskimos für Pfeilstrecker. Am nächsten aber scheint Reinach der Wahrheit zu kommen, indem er diese Stäbe überhaupt nicht für Gebrauchsgeräte, sondern



Horn- und Steinzeichnungen aus der älteren Steinzeit.

Nach Lartet et Christy (1, 2, 3, 6, 13), Mortillet (4, 8, 9), Merk (5, 7, 10, 11) und Cartailhac (12).



für Luxusstücke, insbesondere für Jagdtrophäen, erklärt. Wir werden sie, ohne einen Nachdruck darauf zu legen, schlechthin als Zierstäbe bezeichnen.

Weitaus die meisten künstlerisch geschmückten Gegenstände der Diluvialzeit sind in den Höhlen des südöstlichen Frankreich aufgefunden worden. Seit Lartet und Christy 1863 die Höhlen des Vezèrethales im Departement der Dordogne untersucht und dort in der Höhle von Les Eyzies und unter den Schutzfelsen von La Madeleine und Laugerie Basse nach und nach alle jene Kunstsachen entdeckt haben, die sie während des nächsten Jahrzehnts in ihrem großen Werke „Reliquiae Aquitanicae“ veröffentlichten, haben sich die Funde in jenen Gegenden so vermehrt, daß sie kaum noch zu übersehen sind. Die größte Fülle der erstaunlichsten Werke jener Art hat sich neuerdings in den am Fuße der Pyrenäen gelegenen Höhlen gefunden. Besonders erfolgreich waren hier die Grabungen Piettes, der seine Forschungen ebenfalls in einem großen Werke zu veröffentlichen unternommen hat. Die Sammlung seiner Funde von Mas-d'Azil erregte 1889 Aufsehen auf der Pariser Weltausstellung, und seine späteren Funde zu Brassempouy sind geeignet, noch größeres Staunen zu erwecken.



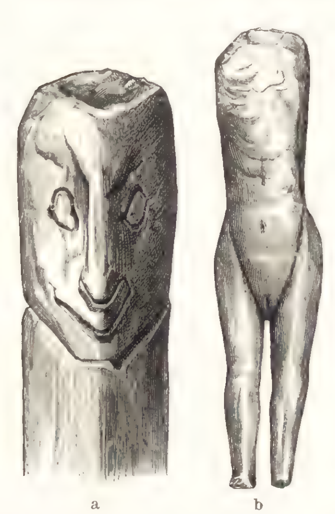
Die „Venus von Brassempouy“. Nach Piette. Vgl. Text, S. 10.

In England, und zwar in einer Höhle in Derbyshire, soll nur ein Knochenbruchstück mit der Ritzzeichnung eines Pferdekopfes gefunden worden sein; auch die belgischen Höhlen der Diluvialzeit haben sich nicht eben reich an Kunstwerken dieser Art erwiesen. In Österreich ist vor kurzem im Löß bei Brünn eine zerbrochene nackte männliche Figur aus Mammutelfenbein ausgegraben worden, die wir, zumal da sie sich ihrem Stil nach den Dordogner Funden anreiht, keinen Anstand nehmen, mit Makowsky der Diluvialzeit zuzuschreiben. In Deutschland aber ist nur bei Andernach ein als Vogel ausgeschnitztes Renntiergeweihstück dieser Zeit, das sich im Provinzialmuseum zu Bonn befindet, zum Vorschein gekommen. Ebenbürtig reihen sich den französischen Funden nur die künstlerischen Erzeugnisse der diluvialen Steinzeit an, die in der deutschen Schweiz im Kanton Schaffhausen ausgegraben wurden, 1873—74 im Keßlerloch bei Thaingen durch Merck, 1892 am Schweizersbild bei Schaffhausen durch Nüesch. Beide Fundstätten gehören zu den wichtigsten der ganzen Reihe. Das größte Aufsehen erregten die Thainger Kunstsachen, über die der anthropologische Kongreß des Jahres 1877 zu Konstanz in aller Form zu Gericht saß. Einige deutsche Gelehrte glaubten die Echtheit des ganzen Fundes verdächtigen zu dürfen, weil sich die in Knochen gravierten Zeichnungen eines Fuchses und eines Bären, die dem Funde übrigens erst nachträglich hinzugefügt worden waren, nachweislich als grobe Fälschungen herausstellten. Besonders das zuerst von Heim bekannt gemachte berühmte „weidende Renntier“ (s. die farbige Tafel bei S. 8, Fig. 11) glaubten die Zweifler gerade wegen seiner Vorzüglichkeit nicht anerkennen zu können. Für ein kunstgeschichtlich gebildetes Auge wird das Ergebnis indessen völlig entgegengesetzt sein: die Zeichnungen des Fuchses und des Bären, jetzt im British Museum, beweisen gerade durch ihre völlig abweichende künstlerische Gestaltung die Echtheit der übrigen Arbeiten.

Eine **Entwickelungsgeschichte dieser Urkunst** hat zuerst Piette aus den französischen Funden abzuleiten versucht. Seit Hoernes sich in seinem großen Werk über die Urgeschichte der bildenden Kunst den Ausführungen Piettes angeschlossen, haben diese allgemeine Geltung erlangt. Leider sind wir außer stande, ihre Richtigkeit durch die Untersuchung der Reihenfolge der Schichten, in denen die Funde erfolgt sind, nachzurechnen; aber eine gewisse natürliche

Folgerichtigkeit spricht unleugbar zu ihren gunsten. Demnach ist die Rundplastik älter als das Relief und die Ritzzeichnung, die Menschenbildnerei älter als die Tierbildnerei, die Tierbildnerei älter als die geometrische Zierkunst.

Die ältesten erhaltenen rundplastischen Bildwerke und daher zugleich die ältesten erhaltenen Kunstwerke der Welt sind nach diesen Angaben die Bruchstücke der kleinen, aus Elfenbein geschnitzten weiblichen Gestalten aus der Mammutzeit, die 1892 und 1894 zu Brassempouy in Südfrankreich gefunden wurden und in der Sammlung Piettes zu Rumigny aufbewahrt werden: vor allen Dingen ein weiblicher Torso, der, durch mächtige, etwas unbeholfene Formenfülle ausgezeichnet, als „Venus von Brassempouy" (s. die Abbildung, S. 9) gefeiert wird. Ein ähnlicher Körper derselben Sammlung ist in Mas-d'Azil gefunden worden; aber auch eine vor kurzem bei Mentone gefundene, von Reinach 1898 bekannt gemachte, wohl mit Unrecht bezweifelte üppige weibliche Figur schließt sich diesen Funden an. Man sieht, das Weib steht am Anfang der Kunst. Diese weiblichen Gestalten sind älter als die ältesten männlichen Gestalten, die gefunden wurden. Von diesen aber ist die vor wenigen Jahren im Löß bei Brünn entdeckte Figur im Museum zu Brünn am deutlichsten als Mann gekennzeichnet.

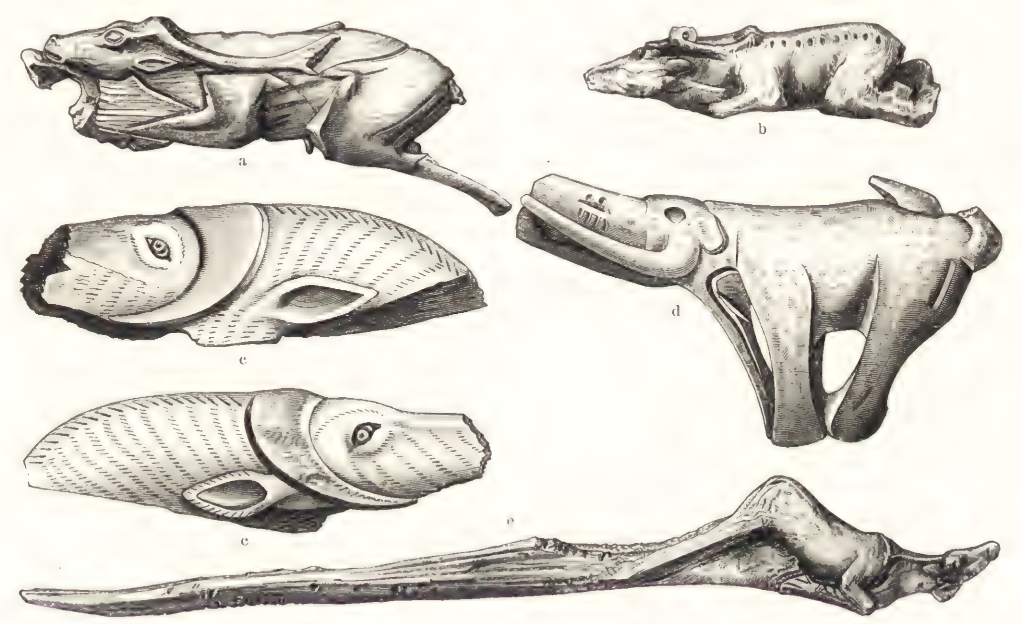


Aus Renntiergeweih und Elfenbein geschnitzte Menschenfiguren. Nach G. H. Müller und Cartailhac.

Von den schon vor längerer Zeit gefundenen menschlichen Figuren der Diluvialzeit sind besonders zwei von Bedeutung. In der Sammlung der anthropologischen Schule zu Paris befindet sich die in ihrem oberen Teile in unbeholfen steifer Weise zu einer menschlichen Figur zugeschnitzte Renntierstange (s. die nebenstehende Abbildung, Fig. a), die in der Höhle von Rochebertier (Charente) gefunden worden ist. Aus der Sammlung de Vibraye aber stammt der merkwürdige kleine weibliche Torso von Laugerie Basse (s. die nebenstehende Abbildung, Fig. b), der sich jetzt im naturgeschichtlichen Museum zu Paris befindet. Obgleich ihr Kopf, Arme und Füße fehlen und ihre Brust flach und eckig erscheint, zeigt diese kleine Elfenbeingestalt doch ein allgemeines Verständnis für die Größen- und Gliederungsverhältnisse der einzelnen Körperteile zu einander. Steht die Figur von Rochebertier auf dem Standpunkt der unförmlichsten Klotzidole der wilden Völker, so zeigt die Gestalt von Laugerie Basse einen Fortschritt in der Darstellung des menschlichen Körpers, den die ältere Kunst der geschichtlichen Zeit keineswegs überall erreicht. Wahrscheinlicher als Götzenbilder oder Spielzeuge waren alle diese Figürchen nur freie Schöpfungen angeborenen Kunsttriebes. Zunächst sehen wir in ihnen die Gestalten als solche; und wir meinen auch ihren Bruchstücken noch anzufühlen, daß sie jene strenge Symmetrie in Rumpf und Kopf gezeigt haben, die Julius Lange als Merkmal aller statuarischen Kunst bis zur Blütezeit der griechischen Plastik erkannt und mit der Bezeichnung „Frontalität" belegt hat. Und dabei doch, welch ein Unterschied im Verständnis und in der Wiedergabe der Formen!

Nächst dem Weibe fesselt, wie Hoernes hübsch ausgeführt hat, das Wild am meisten die Aufmerksamkeit des Jägers und jagenden Künstlers. Die meisten plastischen Tiergestalten scheinen, nach ihrer Übereinstimmung mit dem Griff des schönen Dolches aus Laugerie Basse im Museum zu Saint-Germain-en-Laye (s. die Abbildung, S. 11, Fig. e) zu urteilen, zugleich

als Dolchgriffe gedient zu haben. Doch wird dies von anderer Seite nicht zugegeben. Das aus Renntiergeweih geschnitzte Bruchstück eines an den abwärts gebogenen, anliegenden Hörnern kenntlichen Moschusochsen von Thaingen (s. die untenstehende Abbildung, Fig. c), jetzt im Rosgartenmuseum zu Konstanz, und das ebenfalls aus Horn geschnittene, seitlich flachgedrückte, mit eng zusammengestellten Beinen gebildete Mammut von Bruniquel (Fig. d), jetzt im British Museum, zeigen noch eine gewisse archaische Gebundenheit in der Auffassung und Wiedergabe der Körperformen. Dagegen sind die Formen der beiden aus Elfenbein geschnitzten liegenden Renntiere aus Bruniquel (Fig. a und b), die ebenfalls seit 1887 dem British Museum gehören, schon bedeutend anschaulicher und lebensvoller durchgebildet; und das Renntier aus Renntierhorn,



Plastische Tiergestalten aus der älteren Steinzeit. Nach Merk (c) und nach Abgüssen im Dresdener Museum (a, b, d, e).

das den Griff des schon erwähnten Dolches aus Laugerie Basse bildet, steht auf einer Höhe des Formenverständnisses und der Anpassung der Bewegung des Tiers an den Gebrauchszweck des Dolchgriffs, die die geschichtliche Kunst erst nach längerem Ringen wiedergewonnen hat. Man sehe nur, wie natürlich und stilvoll zugleich das Tier den Kopf zurückbeugt, das Geweih fest an den Rücken drückt und die in den Dolchgriff übergehenden Hinterbeine von sich streckt. Anderes hat Piette selbst vor kurzem veröffentlicht, darunter Pferdeköpfe von der erstaunlichsten Natürlichkeit.

Zwischen den eingeritzten Umrißzeichnungen und den halberhaben herausgearbeiteten Darstellungen finden sich so viele Übergänge, daß sie, auch wenn wir diese im ganzen für älter erklären als jene, nicht voneinander getrennt werden können. Merkwürdig sind die anscheinend geometrischen Ornamente, die sich manchmal auf den Tierkörpern befinden. Es scheinen Andeutungen der Behaarung gemeint zu sein. Doch werden wir Ähnliches in deutlicher ornamentaler Ausbildung in der Kunst späterer Zeiten wieder antreffen. Menschliche Gestalten kommen in den Arbeiten dieser Art nur in Verbindung mit Tierdarstellungen vor. Berühmt ist der „Auerochsjäger“ aus Laugerie Basse in der Sammlung Massénat. Es ist eine

Ritzzeichnung auf Renntiergeweih. Der Stier ist lebendiger und besser dargestellt als sein nackter Verfolger, der hinter ihm aufs Gesicht zu fallen scheint, obgleich er aufrecht gedacht ist. Außerdem sei nur noch die Renntierstange von La Madeleine in Saint-Germain erwähnt, deren eine Seite einen nach rechts gewandten, oberflächlich hingesetzten Mann mit einem Stabe auf der Schulter vor zwei in viel größerem Maßstabe dargestellten Pferdeköpfen zeigt, während die andere Seite mit zwei lebendig ausgeführten Bockköpfen geschmückt ist (s. die farbige Tafel bei S. 8, Fig. 3a und b). Merkwürdig sind aber auch einige Arbeiten, die nur Arme und Hände darstellen. Die Hände sind, wie schon die Stücke aus der Madeleine im British Museum (Tafel, Fig. 8 und 9) zeigen, stets nur mit vier Fingern gebildet.

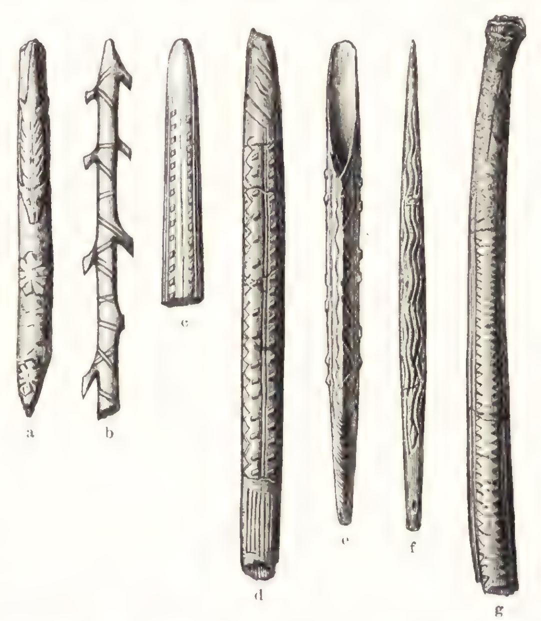
Allen Tierdarstellungen dieser Art ist nur strenge Profilstellung eigen. Außerordentlich bewundernswert ist es dabei, wie richtig die besseren Künstler es bereits verstanden haben, sich wenigstens bei einfach schreitender Bewegung die dem Beschauer zugewandten Beine von den zurückliegenden abheben zu lassen. Kleine Meisterwerke sind ferner: im British Museum zwei Zierstäbe aus La Madeleine mit Wildpferden und Renntieren (Tafel, Fig. 1a, b, c und 13), sowie ein Bruchstück desselben Fundortes, das auf jeder Seite einen lebendig gebildeten Fisch zeigt (Tafel, Fig. 2); im naturgeschichtlichen Museum zu Paris das berühmte, vielbesprochene, aus allen Anfeindungen siegreich hervorgegangene Mammut auf Mammutzahn aus der Madeleine (Tafel, Fig. 6) und der in eindringlicher Technik gravierte Stab von Montgaudier (Charente), der auf der einen Seite Fische und Seehunde, auf der anderen Seite Schlangen darstellt (Tafel, Fig. 12a und b); in der Sammlung Piette ein Knochen aus der Grotte de Gourdan (Haute-Garonne) mit dem deutlich gebildeten Kopf einer Saïga-Antilope (Tafel, Fig. 4); im Züricher Museum die Stücke vom Schweizersbild: der Zierstab mit zwei schönen Wildpferdzeichnungen, ein ähnlicher Stab mit einer Renntiergravierung und eine Renntierstange mit einem Fisch. Die reifsten Tierzeichnungen dieser Art aber schmücken eben einige der im Keßlerloch bei Thaingen gefundenen Gegenstände. Das schon erwähnte, auf einem Zierstab äußerst natürlich und lebendig eingeritzte „weidende Renntier" (Tafel, Fig. 11) im Rosgarten-Museum zu Konstanz wird sogar in den meisten englischen und französischen Schriften über diesen Gegenstand als schönstes Werk seiner Art abgebildet. Der Wildesel auf dem Zierstabe des Museums zu Schaffhausen (Tafel, Fig. 10) steht dem Renntier aber kaum nach; und von besonderem Reize sind die beiden Tierköpfe (Tafel, Fig. 5 u. 7) auf beiden Seiten einer Gagatplatte, die ebenfalls zu den Zierden des anmutigen Rosgarten-Museums gehört.

Eine besondere Gattung bilden einige Steinplatten, auf denen in wirrem Durcheinander und ohne Rücksicht auf unten und oben Tierzeichnungen eingeritzt sind, die nur mit einiger Mühe auseinanderzuhalten sind. Hierher gehört die Schieferplatte mit den drei Renntieren aus Laugerie Basse, jetzt im naturgeschichtlichen Museum zu Paris, hierher vor allen Dingen die merkwürdige Kalksteinplatte vom Schweizersbild, jetzt im Züricher Museum, die ohne Rücksicht auf die sich willkürlich schneidenden Umrißlinien auf der einen Seite ein Renntier und zwei Wildesel, auf der anderen Seite zwei Wildpferde, einen Steppenesel und einen Elefanten (wohl Mammut) darstellt. Diese Steine scheinen Übungstafeln gewesen zu sein, auf denen die Künstler sich versuchten, ehe sie an die Ausarbeitung der Zierstäbe und ähnlicher Werke gingen.

Nahe liegt es, dem allen gegenüber zu fragen, ob sich ähnliche Zeichnungen nicht auch auf Höhlenwänden der Diluvialzeit gefunden haben. So ziemlich die ältesten Wanddarstellungen, die es gibt, scheinen die Tierzeichnungen in der Grotte de la Mouthe zu sein, die E. Rivière vor kurzem bekannt gemacht hat. Ein Bison und ein pferdeartiges Tier sind hier in den

Stein geritzt, und ihre Umrisse sind mit Ocker ausgefüllt. Ob diese Darstellungen der jüngeren oder der älteren Steinzeit angehören, läßt sich freilich nicht entscheiden. Doch schließen sie sich immerhin den ältesten Ritzarbeiten dieser Art an, die wir kennen gelernt haben.

Manche Fundgegenstände der diluvialen Höhlenzeit sind aber auch nur mit linearen Verzierungen geschmückt. Im Übergange von den Tierzeichnungen her steht die Verzierung der Waffenspitze unserer Figur a der untenstehenden Abbildung, aus der Madeleine, jetzt in Saint-Germain. Sie ist oben mit einem von oben gesehenen Tier oder Tierfell, darunter mit Rosetten geschmückt, die die ältesten Rosetten der Welt sein würden, wenn sich nachweisen ließe, daß es wirklich Pflanzenrosetten und nicht etwa, was wahrscheinlicher ist, von oben gesehene Seesterne, Seeigel oder etwas derartiges sein sollten. Von den übrigen Geräten unserer Abbildung stammen b und c aus Thaingen und befinden sich im Rosgarten-Museum zu Konstanz, die übrigen aus Laugerie Basse und werden im Museum von Saint-Germain-en-Laye aufbewahrt. Die Harpune b ist von einem Bandornament umzogen, das sich ebenso auf einem gleichen Gegenstande aus der Dordogne wiederfindet und wahrscheinlich der Technik des Umwindens solcher Spitzen mit Tierhautriemen zum Zwecke ihrer Befestigung an Holzschäfte nachgebildet ist. Die hübsche, in der Längenrichtung der Stange aus abwechselnden Streifen und knopfartig vorspringenden Rautenreihen gebildete Verzierung der Spitze c findet sich ebenso, doch durch Zickzacklinien bereichert, an dem ähnlichen Gegenstande d und obendrein mit Wellenlinien wechselnd an dem Geräte e wieder, während Figur f das reine Wellen- oder Schlangenlinienornament zeigt und g mit einem beiderseitig ausgezackten Streifen verziert ist, der an die Säge des Sägefisches oder die Rückenzeichnung einer Schlange erinnert. Merkwürdiger sind die von Piette aus seiner Sammlung veröffentlichten Ornamente, die mit ihren konzentrischen Kreisen und Spiralen über alles hinausgehen, was bisher von diluvialer Ornamentik bekannt war, und erst in einigen Ornamenten vom Ende der jüngeren Steinzeit ihresgleichen finden. Bemerkenswert ist aber auch die Thatsache, daß an der Vezère und am Oberrhein ungewöhnlich zusammengesetzte Ziermuster so völlig gleicher Art auftreten, daß ein innerer Zusammenhang dieser ganzen Kunstübung dadurch festgestellt wird. Was aber sollen wir vom Ursprung und von der Bedeutung aller dieser Verzierungen sagen? Sahen die Künstler und Liebhaber jener Tage nichts anderes in ihnen als das Spiel mit Linien und Knöpfen, das wir in ihnen erkennen? Verstanden sie sie als stilisierte Abbilder natürlicher Dinge? Oder waren es ihnen gar Merkzeichen geistiger Vorstellungen, schriftartige Zeichen oder religiöse Sinnbilder? Vielleicht wird unsere spätere Betrachtung der erneuten Anfänge der Verzierungskunst in etwas vorgerückterer Zeit einiges Licht auf diese Urornamentik zurückwerfen.



Geräte der älteren Steinzeit mit linearen Verzierungen. Nach Merk und nach Lartet et Christy.

Daß diese ganze Kunst, die, so greifbar sie uns entgegentritt, scheinbar ohne Anfang und Ende, ohne Ursprung und Folge in unermeßlicher Nebelferne schwebt, sich nicht innerhalb eines Jahrzehnts oder auch eines Menschenalters gebildet und ausgelebt haben kann, daß vielmehr auch hier eine Entwickelung, vielleicht eine Jahrhunderte andauernde Entwickelung stattgefunden haben muß, leuchtet sofort ein. Die Hauptzüge dieser Entwickelung haben wir auch verzeichnen gekonnt. Sie von Stufe zu Stufe zu verfolgen aber möchten wir selbst an der Hand der phantasiereichen Ausführungen Piettes nicht wagen. Überzeugender sind im einzelnen seine Versuche, örtlich begrenzte Schulen zu unterscheiden. Bei aller Ähnlichkeit untereinander zeigen die Arbeiten der Dordogne einen einfacheren, derberen Charakter als die natürlicheren und zugleich phantasievolleren Schöpfungen der Pyrenäengegenden und stehen die besten Zeichnungen von Thaingen in ihrer schlichteren, feiner empfundenen Natürlichkeit wieder auf einem Boden für sich.

Nachdrücklicher aber als alle Verschiedenheit tritt uns nach wie vor die Gleichartigkeit des Grundwesens dieser ganzen Kunstübung von den Pyrenäen bis zum Bodensee und bis zur Maas, vielleicht sogar bis nach England und Mähren hinüber, entgegen. Wir empfinden, daß es Menschen gleichen Sinnes gewesen sind, die in diesem ganzen Gebiete gejagt, gefischt, in Höhlen oder in anderen Schlupfwinkeln gehaust und sich das einfache, allem Anscheine nach friedliche Leben durch künstlerische Übungen verschönt haben. Nach der Rasse dieses Volkes zu fragen, muß die Kunstgeschichte der Naturforschung, der Anthropologie und Ethnologie überlassen. Die Kunstwissenschaft aber hat zu betonen, daß ihr diese ganze Kunstübung der diluvialen Urzeit, wenn sie auch außer allem Zusammenhange mit jeder nachfolgenden Kunstübung stehen sollte, doch schon durch ihr bloßes Dasein als eine Erscheinung von größter Bedeutsamkeit entgegentritt. Zeigt sie doch deutlicher als irgend eine jüngere geschichtliche oder vorgeschichtliche Kunstübung, welche Stufe von Naturwahrheit in schlichten Nachbildungen aus der Welt der Erscheinungen, und welche Höhe des Stilgefühls in der kunstgewerblichen Verwertung solcher Gebilde und einfacher Zierweisen bei den bescheidensten technischen Mitteln und in einer eng umgrenzten Anschauungswelt von der Menschheit im ursprünglichen Zustande unberührter Einfalt erreicht werden konnten.

2. Die Kunst der jüngeren Steinzeit (Neolithische Epoche).

Ein neues Zeitalter brach an. Europa hatte beinahe schon seine jetzige Gestalt und sein heutiges Klima angenommen. Das Mammut war ausgestorben, das Renntier war nach dem Norden ausgewandert, der Hund war der treue Gefährte des Menschen geworden, der neben der Jagd und dem Fischfang bereits der Viehzucht, bald auch dem Ackerbau oblag. Auch das Spinnen und das Weben hatte er gelernt; dazu verstand er, Gefäße mit der Hand aus Thon zu bilden und am offenen Feuer zu brennen; und wenn er es hier und da auch noch nicht verschmähte, in Höhlen oder künstlichen Gruben zu wohnen, so zog er es in der Regel doch vor, Hütten aus Pfählen, Lehm und Reisig zu errichten und mit Zweigen, Rohr oder Stroh zu bedecken. Der Glaube an höhere Mächte, der sich in der Fürsorge für die Verstorbenen und in der Abgrenzung geheiligter Bezirke ausspricht, beginnt sich zu regen.

Die Anfänge dieser „neolithischen Epoche", die auf der ganzen Erde nachweisbar sind, lassen sich ebensowenig nach Jahreszahlen berechnen wie die Anfänge der vorhergehenden „paläolithischen Epoche". Das Ende der jüngeren Steinzeit aber, das überall mit dem Anfang der Metallzeit zusammenfällt, wenn auch das vereinzelte Vorkommen metallener, besonders kupferner Geräte den Übergang noch nicht als vollzogen erscheinen läßt, fällt für verschiedene Gegenden der

bewohnten Erde in außerordentlich verschiedene Zeiten. In Ägypten und Babylonien waren schon im vierten Jahrtausend vor unserer Zeitrechnung Metalle im Gebrauch. Die Steinzeit der nordamerikanischen Indianer, die ihr anstehendes Kupfer nur auf kaltem Wege wie Stein bearbeiteten, und der Inselbewohner der Südsee, die auch heute noch nur eingeführte Metallwaren kennen, reicht dagegen bis zu ihrer Berührung mit den Europäern herab. Für Europa aber kann man im Durchschnitt das Jahr 2000 vor unserer Zeitrechnung als annähernden Schlußpunkt der Steinzeit hinstellen, wenn auch der Südosten unseres Weltteils schon ein paar Jahrhunderte früher, der skandinavische Norden erst einige Jahrhunderte später mit der Verarbeitung der Metalle bekannt geworden sein mag.

Als Träger der „neolithischen" Gesittung Europas gelten bereits Völkerschaften des arischen Stammes, der sich mit der Zeit die Vorherrschaft auf der ganzen Erde erobern sollte. Ist Europa selbst, wie man heute annimmt, die Heimat der Arier, so ist die Kunst der jüngeren europäischen Steinzeit auch als ihre erste künstlerische Kraftäußerung anzusehen. Freilich stehen wir gleich hier auf äußerst umstrittenem Boden. Während auf der einen Seite namhafte Forscher, deren entschiedenster Vorkämpfer Salomon Reinach ist, für die Selbständigkeit und Bodenwüchsigkeit der ganzen vorgeschichtlichen Kunst Nord- und Mitteleuropas eintreten, halten auf der anderen Seite nicht minder namhafte Forscher, an deren Spitze Max Hoernes sich durch sein großes Werk über die Urgeschichte der Kunst gestellt hat, es für ausgemacht, daß alle Kunstäußerungen Europas mittelbar von Mesopotamien und Ägypten, unmittelbar aber von den Inseln und Gestaden des östlichen Mittelmeeres ausgegangen sind, so daß schon in den neolithischen Schöpfungen Mitteleuropas nur Ausstrahlungen der Kunst des Südens und Ostens erkannt werden könnten.



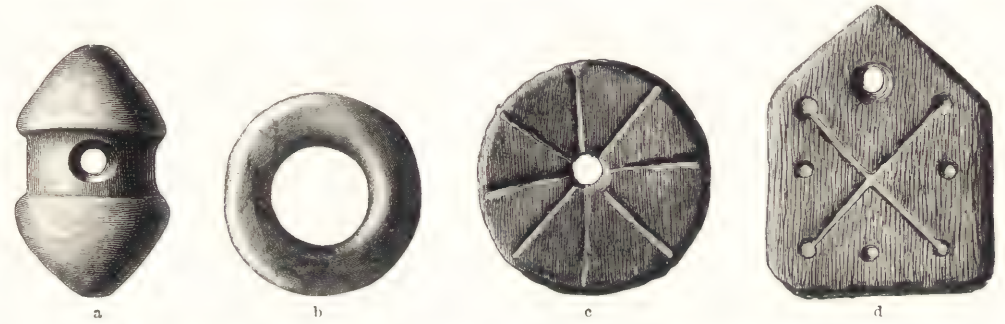
Gerätschaften aus der jüngeren Steinzeit. Nach Andrian, J. H. Müller und Montelius. Vgl. Text, S. 16.

Es ist ebenso leicht, überall wie nirgends Beeinflussungen zuzugeben. Ein gutes Stück des schlichten neolithischen Formenschatzes werden wir nach wie vor als gemeinsames Stammgut der Völker ansehen, aber auch nicht umhin können, die selteneren und später aufgekommenen Gestaltungen auf ihren Ursprung aus der benachbarten älteren Entwickelung zurückzuführen, der sie nahe verwandt sind. Die Gesittungs- und Kunststufe der jüngeren Steinzeit, die Hoernes von seinem Standpunkt aus mit Recht nicht von derjenigen der ersten Metallzeit getrennt hat, behält dabei für unsere Anschauung doch gerade in Nord- und Mitteleuropa ihr besonderes entwickelungsgeschichtliches Gepräge.

Der älteste Abschnitt dieser jüngeren Steinzeit unterscheidet sich gerade in Bezug auf die Gestaltung der Steinwerkzeuge noch kaum von der letzten Diluvialzeit. In Frankreich ist Campigny (Seine-Inférieure), im Norden sind die vielbesprochenen, vielleicht 7000 Jahre alten Abfallhaufen („Kjökkenmöddinger") der dänischen Ostseeküsten die klassischen Fundstätten dieses Zeitraums. Ähnliche Muschelschalen- und Kehrichthügel sind freilich an zahlreichen Küsten Europas, Amerikas und Asiens gefunden worden.

Die wichtigsten Fundstätten von Werkzeugen, Gerätschaften und Gefäßen der reifen Mitte der jüngeren Steinzeit sind die Überbleibsel ehemaliger Wohnstätten und die Gräber, die zu ihnen gehörten. Unter Wohnstellen und in Grabstätten finden sich die geglätteten und polierten

Steinwaffen und Werkzeuge, die als Leitfunde dieses Zeitraums gelten. Die Feuersteingeräte blieben auch jetzt freilich noch manchmal ungeglättet. Die meisten Steinarten aber, die jetzt neben dem Feuerstein in Aufnahme kamen, forderten geradezu, glatt geschliffen und poliert zu werden. Für Prunkwaffen wurden grüne oder grünliche Steinarten bevorzugt; die kostbarsten Beile, Äxte und Meißel bestehen aus Nephrit, Jadeit oder Chloromelanit; auch Serpentin wurde verwandt. Solange man glaubte, daß nur in Asien Nephrit gefunden werde, hatten die Verfechter des asiatischen Ursprungs aller Dinge leichteres Spiel. Seit man weiß, daß auch in Europa Nephrit im Rohzustande vorkommt, besonders seit Adolph Bernhard Meyer nachgewiesen hat, daß dieser durch seine Härte und seine Farbe ausgezeichnete Stein sogar im Alpengebiet heimisch ist, haben diese Fragen ein einfacheres Ansehen gewonnen. Unsere Abbildung S. 15 stellt einige neolithische Steinwerkzeuge zusammen: a ist ein Nephritmeißel aus Castrogiovanni auf Sizilien, jetzt in der Universitätssammlung zu Palermo, b ein durchbohrter Steinhammer aus



Schmucksachen der jüngeren Steinzeit. Nach Montelius, Klebs und Johannes Ranke.

dem Lüneburgischen, jetzt im Provinzialmuseum zu Hannover, c ein ungeschliffener Feuersteinmeißel aus Schonen, d eine Schieferlanzenspitze aus Norrland, beide im Stockholmer Museum.

Blieben Stein, Holz, Knochen und Horn (vielfach Hirschhorn statt Renntierhorn) nach wie vor die Hauptstoffe, die das jüngere Steinzeitalter verarbeitete, so fing daneben als neues Schmuckmaterial der **Bernstein**, „das Gold des Nordens“, an, eine Rolle zu spielen. Bernsteingehänge kommen in den verschiedensten Gestaltungen, sogar, wie wir sehen werden, in Menschengestalt vor. Unsere obenstehende Abbildung zeigt unter a eine große schwedische Bernsteinperle aus dem Stockholmer Museum, unter b einen ostpreußischen Bernsteinring aus dem Museum der physikalisch-ökonomischen Gesellschaft zu Königsberg. Daß aber die ärmere Bevölkerung des Binnenlandes auch ihre Schmucksachen aus Knochen, Stein und Thon herstellte, zeigen z. B. die Funde Johannes Rankes in den neolithischen Felswohnungen der Fränkischen Schweiz. Unter c und d sind zwei dieser Zierstücke abgebildet, die sich im prähistorischen Museum zu München befinden.

Von den **Wohnplätzen** dieser jüngeren Steinmenschen nehmen in künstlerischer Beziehung wegen ihrer in der Regel kreisrunden, manchmal aber auch rechteckigen Gestalt zuerst die **Grubenwohnungen**, die den Übergang von Höhlen zu freistehenden Hütten bilden, unsere Aufmerksamkeit in Anspruch. In Deutschland sind solche „unterirdische Hauslöcher“, wie Hoernes sie nennt, deren Dach auf niedrigen Pfählen über der Erde lag, besonders in Mecklenburg und Südbayern, neuerdings auch in der Nähe von Worms erforscht worden. Doch hat man sie auch in Österreich-Ungarn, Frankreich, England und der Schweiz als menschliche

Wohnstätten erkannt, die bis in die Steinzeit zurückreichen. Wegen ihrer kreisrunden Gestalt, sagten wir, verdienten sie unsere Beachtung. In der That zeigt eine bauliche Vorrichtung erst dann die ersten schwachen Spuren künstlerischer Gestaltung, wenn sich das Raumgefühl seiner Erbauer in der Regelmäßigkeit des Grundrisses ausspricht. Durch die kreisrunde Gestalt der ältesten dieser uralten Wohngruben wird aber auch die Ansicht des berühmten schwedischen Prähistorikers Montelius bestätigt, daß auch die ältesten auf der Erde errichteten Hütten der Naturmenschen der Urzeit eine runde Gestalt gezeigt haben. Die Rundform habe sich, meint Montelius, dann durch die Zwischenformen des quadratischen Grundrisses auf der einen, des ovalen Grundrisses auf der anderen Seite zum Rechteck entwickelt; das kegelförmige oder pyramidale Dach der runden oder quadratischen Hütte aber habe über dem rechteckigen Grundriß, zuerst noch von allen vier Seiten schräg emporsteigend, sich zum Walmdach und erst in der Folge zum Giebeldach entwickelt. Erhalten haben sich keine steinzeitlichen Reste solcher Pfahl-, Lehm- und Reisighütten auf dem festen Lande, wohl aber, so seltsam dies zunächst erscheint, in überaus großer Anzahl unter dem Wasserspiegel von Landseen und in Mooren, die ehemals den Boden von Seen bildeten. Es sind die Reste der vorgeschichtlichen Pfahlbauten, die Reste einstiger Wasserdörfer, die, durch schmale Laufbrücken mit dem Lande verbunden, auf Pfählen über dem Seespiegel schwebten. Zuerst in den Schweizerseen entdeckt und von F. Keller maßgebend beschrieben, wurden sie bald an den Seerändern der verschiedensten Länder der Alten und der Neuen Welt wieder aufgefunden. In Deutschland treten den klassischen Pfahlbaustätten der Schweiz besonders die Pfahlbauten vom Starnberger See und Barmsee sowie vom Schussenrieder Moor, in Österreich die vom Attensee und Mondsee sowie vom Laibacher Moor an die Seite.

Der jüngeren Steinzeit werden die Pfahlbauten zugerechnet, insofern die ältesten von ihnen in der That aus dieser Zeit stammen und sie an manchen Orten, wie an den meisten Seen der Ostschweiz und in den österreichischen Alpen, mit dem Ende der Steinzeit oder der ihrer Kunststufe nach noch zu ihr gehörenden Kupferzeit verschwinden. Aber es muß sofort betont werden, daß selbst am Züricher See, zu Wollishofen, ein wohl der Bronzezeit angehöriger Pfahlbau zum Vorschein gekommen ist, daß die Pfahlbauten der Westschweiz die ganze vorgeschichtliche Metallzeit überdauern, und daß sie bei manchen Naturvölkern aller Weltteile noch heute die herrschende Bauweise bilden.

Man unterscheidet in Bezug auf die Herstellung der Grundlage für den Hüttenbau zwei Systeme der Pfahlbaukunst: den eigentlichen Pfahlbau, für den in der Schweiz Robenhausen typisch ist, und den Packwerkbau, wie ihn Niederwyl kennzeichnet. Beim eigentlichen Pfahlbau wurden die Pfähle, die das Ganze trugen, dergestalt in den Seeboden eingetrieben, daß sie die Wasserfläche noch ein bis zwei Meter überragten. Oben wurden sie durch eingezapfte Querbalken verbunden, und diese wieder zur Herstellung des Verdecks durch zwei Lagen kreuzweise übereinandergelegter Rundhölzer. Das Wesen des Packwerkbaues dagegen bestand darin, daß verschiedene Lagen von Balken oder Stämmen kreuz und quer dergestalt übereinander geschichtet wurden, daß sie ein Floß bildeten, auf dem jedoch, wenn das Holz, mit Wasser gesättigt, zu sinken begann, weitergeschichtet wurde, bis der ganze Unterbau sich auf dem Seeboden festsetzte.

Auf dem Verdeck der Alpensee-Pfahlbauten bildete ein Estrich von Lehm die Grundlage der Einzelhütten, die sich in ihrem Aufbau und ihrer Bedachung von den Landwohnungen nicht unterschieden haben werden. Vielfach konnte man aus Überbleibseln nachweisen, daß die Wände aus Ruten geflochten und von außen mit einem Lehmbewurf bekleidet waren, in den geometrische Ziermuster eingepreßt wurden.

Daß die Tektonik, die Zimmermannskunst, und mit ihr die Hausbaukunst Europas diese Pfahlbauten, deren älteste an 7000 Jahre alt geschätzt werden, unter ihren ersten großen Erfolgen zu verzeichnen haben, liegt auf der Hand. Die vielfach aufgeworfene und verschieden beantwortete Frage nach ihrer Veranlassung aber können wir unter Hinweis auf die Pfahlbauten mancher Naturvölker der Gegenwart nur dahin beantworten, daß verschiedene Zweckmäßigkeitsgründe zusammengenommen jene alten Seeanwohner auf die schimmernden Flächen der Seen getrieben haben werden. Das Bedürfnis des Schutzes vor den Tieren des Landes, nicht nur vor den Vierfüßlern, sondern auch vor den Schlangen, und die Bequemlichkeit des Fischfangs nicht nur, sondern auch der Erlegung der Tiere, die am Seerande ihren Durst löschten, werden eine Hauptrolle unter diesen Gründen gespielt haben. Das Reinlichkeitsbedürfnis und die Freude an dem Leben und Treiben auf der durchsichtigen grünen Flut werden hinzugekommen sein.

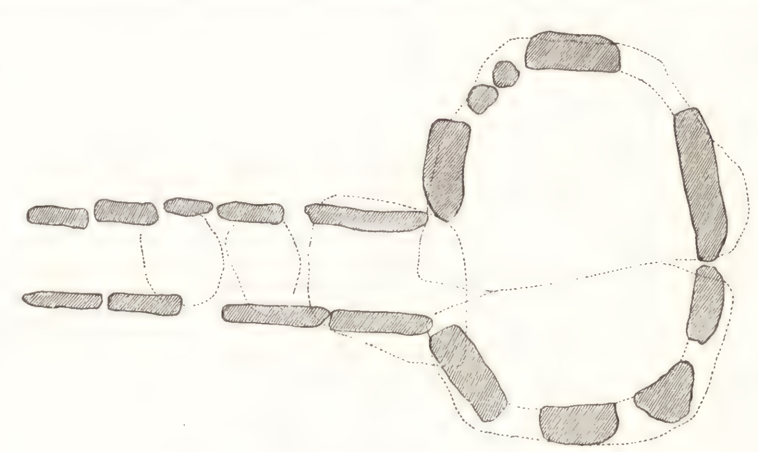


Südschwedische Dolmen. Nach Montelius.

Diesen Resten von Wohnungen der Lebenden aus der jüngeren Steinzeit gegenüber lernen wir in den Hünengräbern und den übrigen „megalithischen", d. h. aus mächtigen Steinen zusammengefügten, Grabstätten die wichtigsten Behausungen der Toten jener Tage kennen. Ob sie in Nachahmung der Höhlengräber anderer Zeiten und Länder entstanden und daher als künstliche Felsenhöhlen anzusehen sind, wie Sophus Müller annimmt, können wir dahingestellt sein lassen. Folgen die Pfahlbauten naturgemäß dem geographischen Verbreitungsgebiet ruhiger Gewässer, so sind die „megalithischen" Grabstätten, die übrigens an manchen Orten bis in die Metallzeit herabreichen, an die Gegenden gebunden, in denen mächtige Steinblöcke das Auge auf sich ziehen. Treten uns in den Pfahlbauten die Anfänge der Holzbaukunst entgegen, so sehen wir in den megalithischen Denkmälern die Steinbaukunst ihre ersten Kräfte versuchen; und gelingt ihr mit ihren gewaltigen, fast unbehauenen Blöcken auch noch keine wirklich künstlerische Gestaltung, so versteht sie es doch bereits, das Gesetz des Tragens und Getragenwerdens in monumentaler Einfachheit und für die Ewigkeit berechneter Dauerhaftigkeit auszudrücken; und daß der gewaltige Kraftaufwand, der in der Übereinanderschichtung der Riesensteine zu Tage tritt, frommen Erinnerungen geweiht war, zeigt uns, daß jene Recken der Vorzeit, die Fleisch von unserem Fleische waren, auch von den gleichen Gemütsempfindungen beseelt wurden wie wir.

Man unterscheidet Dolmen (d. h. auf keltisch „Steintische"), Ganggräber und Steinkistengräber. Die eigentlichen Dolmen (s. die obenstehende Abbildung) sind freistehende Grabbauten: gewaltige, inwendig manchmal einigermaßen geebnete, auswendig unbehauene Steine bilden die Wände der im Grundriß viereckigen, mehreckigen oder annähernd runden Grabbauten; ein einziger mächtiger Stein aber bildet, manchmal weit überkragend, ihr flaches Dach, wodurch sie, aus

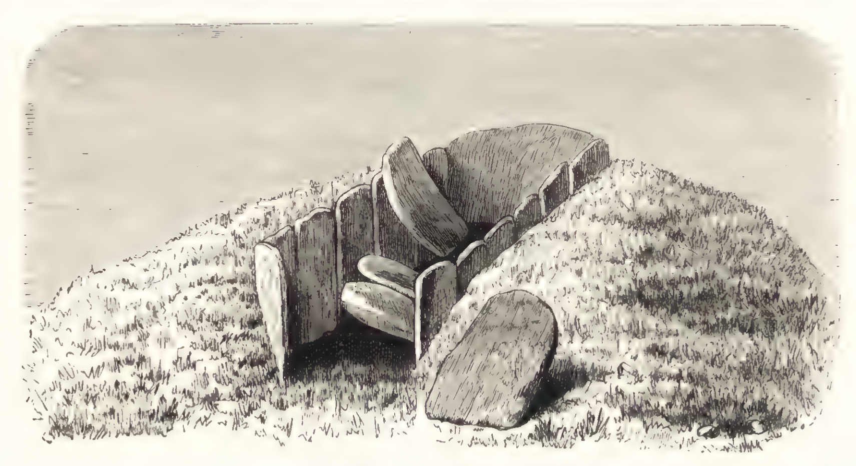
der Ferne gesehen, wie Riesentische erscheinen. Doch wurden die Dolmengräber dieser Art im Norden auch mit Erdanschüttungen umgeben, von denen sie in unseren Tagen vielfach wieder befreit worden sind. Die **Ganggräber** sind ähnlich gebaut, aber geräumiger und von einem aufgeschütteten Erdhügel umhüllt, an dessen Oberfläche die Decksteine der Kammer ursprünglich frei lagen, während von außen ein bedeckter Steingang ins Innere führte (s. die untenstehende Abbildung). Die großen Gräber dieser Art werden im Norden als „Riesenstuben" bezeichnet. Die „**Steinkisten**" sind ähnliche Grabkammern ohne Zutrittsgang (s. die Abbildung, S. 20). Sie pflegen in der älteren Zeit in Schweden mit ihrem oberen Teil über den Erdhügel, der an ihnen aufgeschüttet worden ist, hervorzuragen, in der Bronzezeit aber ganz unter dem Hügel zu verschwinden. Die Dolmen sind nach der Ansicht nordischer Forscher die ältesten, die Steinkisten die jüngsten megalithischen Grabstätten. Riesenstubenartige Ganggräber finden sich, außer im Nordwesten des europäischen Festlandes, auch in England, Irland und auf der Iberischen Halbinsel. Der mächtigste Grabbau dieser Art in Nordeuropa liegt bei New Grange in Irland. Noch größer aber ist das Steingrab von Antequera in Spanien. Über 25 m lang und über 6 m breit, wird es inwendig von Pfeilern gestützt, die ihm bereits ein bauliches Gepräge höherer Art verleihen.



Ganggrab bei Falköping. Nach Montelius.

Den eigentlichen Dolmen aber, die manchmal auch nur Erinnerungsmale gewesen sein mögen, treten die schlichteren „**Steinsetzungen**" an die Seite, die als Denkmäler bestimmter Persönlichkeiten, als geschichtliche Erinnerungszeichen oder als Sinnbilder religiöser Vorstellungen angesehen werden können. Der Trieb, Denksteine zu errichten, war eben überall älter als das Vermögen, sie zu baulichen oder bildnerischen Kunstwerken zu gestalten. Einzelsteine dieser Art werden, da sie in Frankreich besonders häufig sind, mit dem gälischen Ausdrucke „**Menhir**", Kreise solcher Menhirs aber als „**Cromlechs**" bezeichnet. Die Menhirs, die oft von gewaltiger Höhe sind, gleichen rohbehauenen Obelisken von unregelmäßiger Gestalt. Häufig treten sie aber auch in Gruppen, Reihen oder Kreisen auf. Auf dem Felde von Carnac im französischen Departement Morbihan stehen oder standen in elf Reihen sogar elftausend solcher Menhirs, eine ganze Armee stummer Zeugen einer gewaltigen Kraftäußerung, deren Zweck über die Tagesbedürfnisse hinauswies in ein geistiges Reich überirdischer Vorstellungen. Die Steinkreise Skandinaviens, Frankreichs und Englands grenzten jedenfalls die geheiligten Bezirke ab, die zu Beratungen, zu Opferhandlungen oder zu anderen religiösen Weihen dienten. Noch der Steinzeit scheint z. B. der mächtigste der sogenannten „Druidentempel" in England, der von kreisförmigem Wall und Graben umringte Steinkreisbau von Abury in Wiltshire, angehört zu haben, der einen Flächenraum von 28½ Morgen Landes umschloß.

Ausgehend von Südschweden, von Dänemark und vor allen Dingen von Nordwestdeutschland, wo die mächtigen, vom einstigen Gletschereis niedergelegten „Wanderblöcke“ von selbst zur Auflese und Aufschichtung drängten, ziehen sich Dolmen und Steinsetzungen zu Hunderttausenden über England und Irland nach dem Westen Frankreichs (Normandie und Bretagne), von hier über Nordspanien der portugiesischen Küste entlang nach dem Süden Spaniens, dann übers Meer nach Nordafrika und an der ganzen afrikanischen Mittelmeerküste hin, um in der Krim und in Palästina wieder zu erscheinen und schließlich in Indien, besonders an der Westküste Indiens, aufzutauchen, während sie im eigentlichen Binnenlande fast gar nicht, höchstens, wie zwischen der Ostsee und der Krim, vereinzelt auf Verbindungswegen zwischen dem Osten und dem Westen vorkommen. Früher nahm man an, daß sie Marksteine des Weges der Arier von Indien nach dem Norden Europas seien. Neuerdings hat besonders Krause in geistvoller



Steinkistengrab bei Skotteneb. Nach Montelius. Vgl. Text, S. 19.

Weise die Ansicht begründet, daß sie, umgekehrt, den Weg der arischen Völkerschaften vom Norden Europas über ihr ganzes jetziges oder einstiges Verbreitungsgebiet bis nach Indien bezeichneten. Aber nachweisbar ist weder das eine noch das andere. Am Ende gehören doch auch die megalithischen Bauten zu jenen Äußerungen der menschlichen Kraft, die sich unter den gleichen Bedingungen bei verschiedenen Völkern wiederholen.

Den Errungenschaften der Baukunst der jüngeren Steinzeit entsprechen keine ähnlichen Fortschritte in der Bildnerei und Zeichenkunst. Im allgemeinen muß sogar ein Rückschritt in der Fähigkeit, Tiere und Menschen nachzubilden, anerkannt werden. Vereinzelt erhaltene neolithische Ritzzeichnungen, wie die beiden Hindinnen auf einem bei Ystad gefundenen Elchhorn im Stockholmer Museum und die beiden Hirschköpfe auf zwei den fränkischen Höhlen entstammenden Knochenplättchen im prähistorischen Museum zu München, lassen sich wie Ausläufer der diluvialen Höhlenkunst an. In den meisten Fällen wird aber nur von unbeholfenen neuen Anfängen geredet werden können.

Figürliche Felsenzeichnungen halbplastischer Art kommen auf megalithischen Werken Frankreichs und Portugals vor. Typisch sind besonders die kindlich umrissenen weiblichen und wahrscheinlich göttlichen Gestalten, die sich, stets links vom Eintretenden, in französischen Grabkammern, vor allen Dingen in jenen künstlichen Grabhöhlen der Kreidefelsen der Champagne finden,

die eine Mittelstufe zwischen natürlichen Grabhöhlen und megalithischen Grabkammern bilden. Von Körpergliederung, von Arm- oder Beinandeutungen ist keine Rede. Eine flach vertiefte Nische bildet den Körper, ihr oberes Halbrund die Kopfrundung. Haar und Stirn werden durch eine erhaben vortretende wulstartige Einfassung dieser oberen Rundung dargestellt. Von ihr senkt sich die Nase, zu deren Seiten die Augen als Punkte gegeben sind, ins Leere. Nur manchmal ist der Mund durch ein paar dürftige Linien, in der Regel ist der Hals durch eine schlichte Schmuckkette, manchmal sind die Brüste weiter unten durch vorspringende Rundungen angedeutet (s. die Abbildung, S. 22, Fig. a).

Den gleichen Typus zeigen andere Gebilde der gleichen oder einer ähnlichen Kunststufe. Schon hier muß auf die vorgeschichtlichen, wenn auch neben Bronzegegenständen gefundenen Marmoridole und Gesichtsvasen hingewiesen werden, die Schliemann in der zweiten und dritten Schicht von Hissarlik ausgegraben und dem Museum für Völkerkunde in Berlin geschenkt hat (Fig. b). Völlig aber schließt sich hier die Bernsteinfigur (Fig. c) aus Ostpreußens Steinzeit an, die in Schwarzort zum Vorschein gekommen und im Königsberger Museum ausgestellt ist. Die gleiche Entwickelungsstufe erzeugt überall die gleichen Formen.

An kleinen plastischen Menschen- und Tiergestalten aus der jüngeren Steinzeit fehlt es überhaupt nicht. Thonfiguren finden sich, von dem Bereiche der späteren griechischen Kunstblüte abgesehen, allerdings fast nur im Osten Mitteleuropas. Hauptsächlich herrscht auch hier wieder die nackte weibliche Gestalt, von der die künstlerische Bewegung abermals ausgegangen zu sein scheint (vgl. S. 10). Merkwürdig sind die weiblichen nackten Sitzfiguren mit mächtigen Unterkörpern und eingeritzten Verzierungen aus der Nähe von Philippopel, jetzt im Wiener Hofmuseum; nicht minder merkwürdig die weiblichen Thonfiguren aus Cucuteni in Rumänien, flachbrüstig mit knopfartigen Köpfen, aber mit mächtig entwickelten Hüften, über und über mit spiralförmigen Ritzungen geschmückt, die an Tättowierungen erinnern. Formloser, aber mit besser ausgebildeten Köpfen erscheinen die zahlreichen kleinen Thonfiguren aus Butmir bei Serajewo in Bosnien, in dessen Museum man sie studieren kann. Noch ganz aus der Steinzeit stammen auch die kleinköpfigen, aber breit bekleideten Thonfiguren aus dem Laibacher Moor, während die Tiergestalten vom Pfahlbau im Mondsee schon der Kupferzeit angehören. Eine Richtung, die die menschliche Gestalt in geometrisch regelmäßige Figuren und Körper hineinzieht, geht, wie wir gesehen haben (vgl. S. 10), von Anfang an neben realistischen Versuchen her. Aus der jüngeren Steinzeit zeigt die Bernsteinfigur aus Krucklinnen im Königsberger Museum (s. die Abbildung, S. 22, Fig. d), wie aus einer rechteckigen Figur durch Einziehung der Taille und Halsansatz allmählich eine menschliche Gestalt hervorwächst; und selbst die wegen ihrer bereits gemusterten Bekleidung bedeutsame Thonfigur aus dem Laibacher Moor im Rudolfinum zu Laibach (Fig. f) läßt diese Entwickelung noch ahnen. Zu den realistischeren Versuchen der Steinzeit aber gehören einige der in den polnischen Höhlen zwischen Krakau und Czenstochau gefundenen Knochenschnitzereien, von denen eine vierschrötige Gestalt in der Sammlung der Akademie der Wissenschaften zu Krakau (Fig. e) hervorgehoben sei.

Übrigens ist zu bemerken, daß die neolithischen Menschenfigürchen, in denen wir doch wohl Idole oder Talismane vermuten dürfen, bei all ihrer gemeinschaftlichen Unförmlichkeit doch an jedem Fundort ihren besonderen, ausgeprägten Typus haben; und gerade dieses Umstandes wegen können wir sie, wenn sie auch im Südosten Mitteleuropas häufiger sind als im Norden oder Westen, nicht ohne weiteres als Ausstrahlungen der ägäisch-mykenischen Kunstwelt ansehen, mit deren Typus sie nur teilweise übereinstimmen.

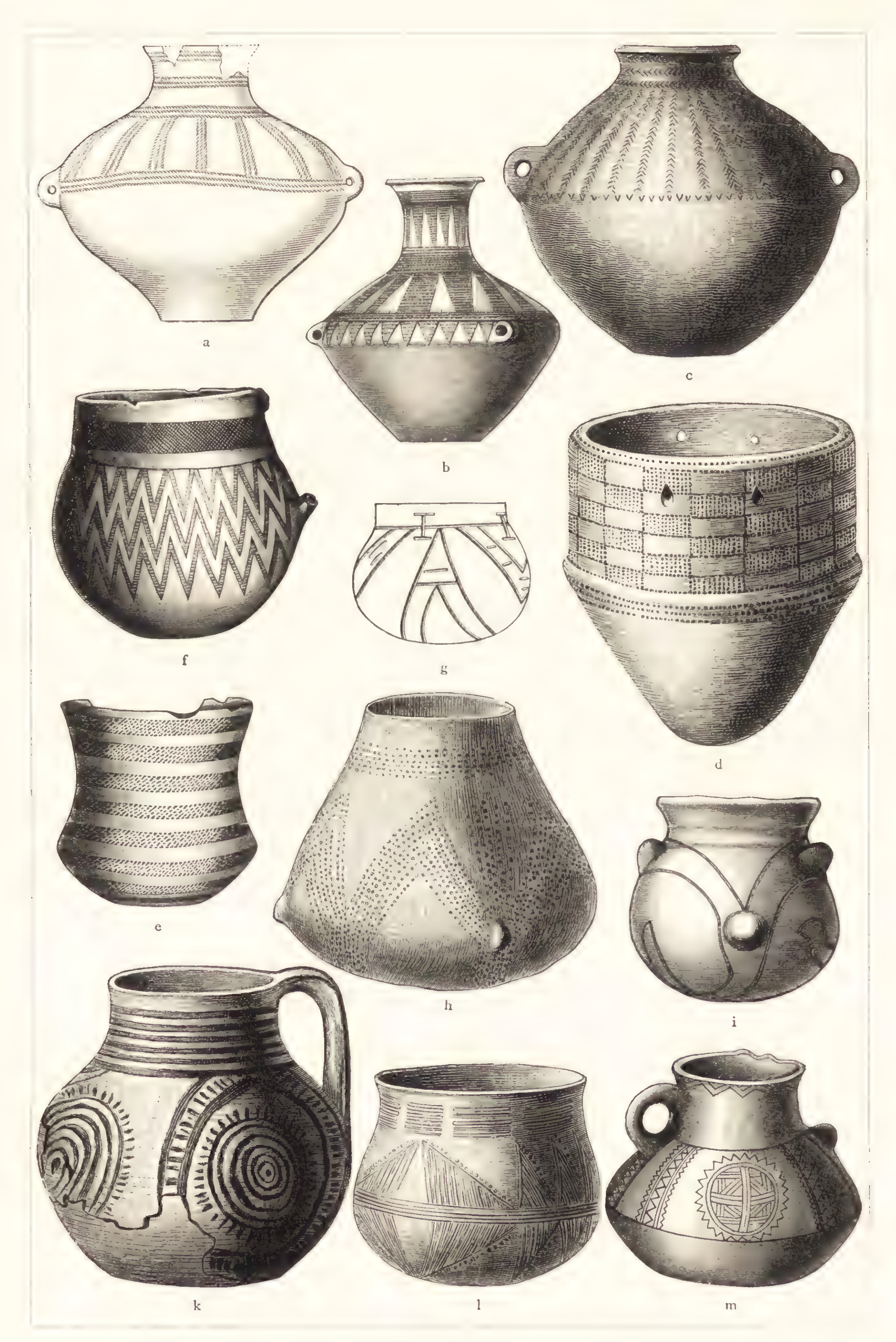
Als fertige **Kunsthandwerker** treten die Europäer der Kulturstufe der jüngeren Steinzeit uns vor allen Dingen in ihrer **Töpferei** (Keramik) entgegen. Hier stehen wir wirklich den Anfängen einer Entwickelung gegenüber, die sich bis zur Gegenwart fortsetzt. In der ungeheuern Menge steinzeitlicher Thongefäße und verzierter Scherben von Töpfen, die sich im Laufe unseres Jahrhunderts in den vorgeschichtlichen Sammlungen aller Länder Europas angehäuft



Neolithische Menschendarstellungen. Nach Cartailhac, Schliemann, Tischler, Klebs, Forrer und Ranke. Vgl. Text, S. 21.

haben, läßt sich zunächst eine erstaunliche Gleichartigkeit des technischen und ornamentalen Grundzuges nicht verkennen. Daneben lassen sich aber auch nicht minder deutlich die Verschiedenheiten erkennen, die durch örtlich nebeneinander hergehende und zeitlich aufeinander folgende Entwickelungen bedingt werden. Mit der großen wissenschaftlichen Arbeit, hier zu sichten, zu gruppieren, auseinanderzuhalten und zusammenzustellen, ist erst der Anfang gemacht worden. Für Mittel- und Ostdeutschland kommen die Arbeiten von Virchow, Tischler, Voß, Brummer und namentlich von Klopfleisch und Goetze, für das Rheingebiet die Schriften von Lindenschmit,





Neolithische Keramik.

Nach Goetze, Klopfleisch, Montelius, Andrian, Ranke und Much.

Wagner und Koenen in Betracht. Hier können, hauptsächlich im Anschluß an Klopfleisch und Goetze, nur einige Hauptzüge hervorgehoben werden.

Gemeinsam ist der ganzen Töpferei der Steinzeit die Unkenntnis der Töpferscheibe, das Brennen am offenen Feuer und die Verzierung der Gefäße durch geometrische Linienmuster, die vor dem Brennen in die noch weiche Masse eingedrückt, eingestochen oder eingeschnitten und in der Regel mit einer weißen Gipsmasse ausgefüllt wurden. Eine Entwickelung zeigt sich, z. B. in Mitteldeutschland, von strengeren und wohlgefälligeren Amphoren- und Becherformen zu kugeligeren, weniger gegliederten Topf- und Kannenbildungen, von bloßen Schnürlochhenkeln zum Durchziehen der Schnüre, an denen die Gefäße getragen oder aufgehängt wurden, zu Griffhenkeln, die als Handhabe dienen konnten, von nur eingedrückten zu eingestochenen und eingeschnittenen und von geradlinigen zu geschweiften, gebogenen und runden Zierlinien.

Zunächst einige Worte über die eingedrückten Verzierungen. Diese beginnen mit bloßen Fingereindrücken in den noch feuchten Thon. Ringsherum in gleicher Höhe wiederholt, bilden sie Kränze von fast lebendig wirkender Unregelmäßigkeit der einzelnen Glieder. Strenger geometrische Figuren schon hinterlassen die Eindrücke von Fingernägeln. Mit stumpfen abgerundeten Gegenständen werden derartige „Tupfenverzierungen" von regelmäßiger Gestalt erzeugt. Viele Beispiele dieser Art sind aus den Pfahlbauten zu Tage gefördert worden. Die beliebteste Eindrückverzierung aber entstand durch den Abdruck von Schnüren, mit denen man das noch weiche Gefäß ursprünglich vielleicht wirklich vor dem Brennen zusammengehalten hatte. Dreizeilig zeigt eine echte Schnurverzierung in wagerechten Parallellinien mit senkrechten Zwischenlinien z. B. unsere hübsche thüringische Amphora aus dem Provinzialmuseum zu Halle (s. die beigeheftete Tafel „Neolithische Keramik", Fig. a).

Die Linien der Stichverzierungen bestehen aus dicht nebeneinander gestellten Einzelstichen, die ihre Gestalt von der Form des eingestochenen Knochenpfriemens, Holzsplitters oder Schilfrohres empfangen. Eine große Urne aus Bodmann am Bodensee im Rosgartenmuseum zu Konstanz zeigt regelmäßig dreieckige Eindrücke, die mit einem Stück dreiseitigen Riedgrases eingestochen zu sein scheinen. Die eingeschnittenen geraden Linien, die eigentlich die natürlichsten Grundlagen geometrischer Muster bilden, kommen in der neolithischen Keramik häufig als Einfassung der Schnüre oder der Felder vor, deren Schraffierungen aus Einzelstichen zusammengesetzt sind. Auf unserer Tafel zeigt Fig. b eine schöne, im Weimarischen gefundene Krugamphora aus dem Germanischen Museum zu Jena, deren „Stichverzierungszacken", um mit Klopfleisch zu reden, von „Schnittverzierungslinien" eingefaßt werden, c aber ein in der Provinz Sachsen ausgegrabenes Gefäß „mit Schnittverzierung und eingedrückten Dreiecken" aus der Gymnasialsammlung zu Sangerhausen. Eine Art Schachbrettmuster zeigt unser schwedisches Hängegefäß (Fig. d) aus dem Stockholmer Museum. Im stumpfen Winkel gebrochene Linien (Sparren) werden, wenn eine Gratlinie hinzutritt, zu den Ornamenten, die man als Tannenzweig-, Fischgräten-, Vogelfeder- und Farrenmuster bezeichnet. Daß die Beobachtung dieser und ähnlicher Dinge in der Natur dem Menschen derartige Muster eingegeben, ist wahrscheinlich genug. Zu einer symbolischen Deutung gibt die geometrische Einfachheit und technische Selbstverständlichkeit aller dieser Muster der älteren geradlinigen neolithischen Keramik keinen Anlaß.

Dieser ganzen Schnur-, Stich- und Schnittornamentik tritt nun aber, zum Teil an getrennten Fundstätten noch neben ihr hergehend, hauptsächlich aber in jüngerer Entwickelung, eine zweite, aus anderen Elementen bestehende Verzierungsweise gegenüber, die Klopfleisch als

das „Ornament der neolithischen Bandkeramik“ bezeichnet hat. Stammen die bisher betrachteten Gefäße aus Gräbern, so sind die unten meist kugelig oder eiförmig gestalteten, aus feiner geschwemmtem Thone hergestellten Töpfe mit derartigen Bandverzierungen hauptsächlich in den Resten steinzeitlicher Wohnstätten gefunden worden; die Elemente ihrer Verzierung bestehen aus mannigfach bewegten, von eingerieften Parallellinien begrenzten Bändern, die sich oft, wie lose flatternd, nur „widerwillig unter das Gesetz der Symmetrie beugen“, manchmal aber auch durch vorspringende Buckel oder Warzen, die in der jüngeren Zeit überhaupt häufiger als Zierformen der Gefäße auftreten, befestigt erscheinen. Den in Winkeln gebrochenen Bandverzierungen, in denen sich manchmal Ansätze zum Mäanderschema (s. die nebenstehende Abbildung) bemerkbar machen, stehen die in Bogenlinien geschwungenen Bandgewinde, in denen manchmal Anfänge von Voluten (Schneckenlinien) und Spiralgewinden zum Vorschein kommen, zur Seite. In den jüngst bei Worms bloßgelegten neolithischen Fundstätten haben sich die Töpfe mit Winkelbandverzierungen in den Gräbern, die Töpfe mit Bogenbandverzierungen in den Wohnstätten gefunden. Beispiele der Winkelbandverzierung und der Bogenbandverzierung zeigen die Töpfe unserer Tafel bei S. 23 (Fig. g und i). Der erstere wurde bei Sondershausen, der letztere im Weimarischen gefunden. Beide scheinen sich im Privatbesitze zu befinden. Böhmen bildete einen Mittelpunkt dieser Bandkeramik, und weiter im Süden fand sie in Bosnien eine Hauptpflegestätte. Weitere Forschungen auf dem Gebiete der neolithischen Töpferei werden die geschichtlichen Entwickelungsstufen voraussichtlich noch klarer hervortreten lassen.



Mäanderschema.

Als eine Weiterentwickelung der echten Bandverzierungen werden in der Regel die allerdings ähnlich gebrochenen oder gebogenen Ornamentstreifen angesehen, die, ohne durch Einfassungslinien als eigentliche Bänder gekennzeichnet zu sein, aus eingestochenen oder eingeschnittenen, eng aneinander gerückten Parallellinien bestehen. Hierher gehören schon die Verzierungen einiger neolithischer Gefäße Siziliens, wie die aus der Höhle von Villafrati stammenden Töpfe im Nationalmuseum zu Palermo (Fig. e und f); hierher vor allen Dingen die Ziermuster der von Lindenschmit am Hinkelstein in Rheinhessen ausgegrabenen Gefäße im Mainzer Museum (Fig. h und l). Für unser Auge stehen diese in Gräbern gefundenen Vasen freilich eher in der Mitte zwischen den Gefäßen mit Stich- und Schnittornamenten und den Töpfen unserer zweiten Gattung mit Bandkeramik.

Bleiben wir, zunächst auf der mitteldeutschen Entwickelung fußend, mit Klopfleisch und Goetze dabei, die Gefäße mit Bandverzierungen der neolithischen Spätzeit zuzuteilen, so erkennen wir eine wirkliche Weiterentwickelung derselben in den im Rudolfinum zu Laibach, im Johanneum zu Graz und im Naturgeschichtlichen Hofmuseum zu Wien aufbewahrten Gefäßen aus dem Laibacher Moor (Fig. m), auf denen in bandumrahmten Feldern bereits Kreuze und Kreise, die mit Mustern ausgefüllt sind, erscheinen, vor allen Dingen aber in den Gefäßen aus den Pfahlbauten des Mondsees, dessen Reichtum an Kupfergeräten neben einem noch größeren Reichtum an Steingeräten das meiste dazu beigetragen hat, daß man heute mit Much, dem Wiener Entdecker und Besitzer jener Gefäße, mit Hampel und andern eine besondere Kupferzeit als Vorbotin der wirklichen Metallzeit zwar anerkennt, sie ihrer Kunststufe nach aber ans Ende der jüngeren Steinzeit verweist. Die Gefäße vom Mondsee entwickeln die Bandverzierung in Verbindung mit schraffierten Dreiecken, schraffierten Vierecken, konzentrischen Kreisen, „Sonnenrädern“, Kreuzen, ja hier und da schon mit wirklichen Spiralen zu einem Ganzen von reichem,

oft gefälligem, manchmal aber auch fremdartigem Ansehen (Fig. k). Hier fühlen wir, obgleich die Technik der eingeritzten, weiß ausgefüllten Zierlinien auf dunkelm Grunde immer noch die gleiche ist und die Ziermuster sich immer noch in streng geometrischen Linienspielen bewegen, den Hauch einer neuen, anders gearteten Zeit. Hier können wir die Frage nach sinnbildlicher Bedeutung mancher einzelnen Zeichen zwar nicht beantworten, aber nicht als unberechtigt zurückweisen. Hier müssen wir sogar die Möglichkeit einer mit dem Kupfer gekommenen Beeinflussung aus fernen östlichen Ländern zugestehen. Auffallend ist die von Much nachgewiesene genaue Übereinstimmung der Technik und der Ziermuster mancher im Mondsee gefundenen Töpfe und Scherben mit der Technik und Ornamentik von Gefäßen und Scherben aus der untersten vorgeschichtlichen Ansiedelung von Troja und aus Fundstätten auf Cypern, die beide, wie die Pfahlbauten des Mondsees, der bereits Kupfer führenden Steinzeit angehören. Die Eigenartigkeit mancher dieser Muster schließt die Möglichkeit aus, daß sie unabhängig von einander entstanden seien; und alle Wahrscheinlichkeit spricht dann freilich dafür, daß nicht das Mittelmeer, sondern der Mondsee der empfangende Teil gewesen ist.

Daß die eigentliche Spirale, die sich schon an paläolithischen Fundstücken nachweisen ließ, nicht erst ein Erzeugnis der Metallzeit war, zeigt ihr Vorkommen auf manchen neolithischen Gefäßen, vor allen Dingen, neben einer ausgebildeten Bandornamentik, auf Thongefäßen, die zu Butmir in Bosnien ausgegraben wurden. Die Spirale gehört eben nicht zu den Zierformen, die nicht an verschiedenen Stellen unabhängig voneinander der Natur entlehnt werden könnten.

Farbig bemalte Thongefäße der jüngeren Steinzeit sind selten. Im Süden kommen auch sie früher vor als im Norden. Hier finden sich in Niederösterreich und Mähren die ersten Spuren polychromer Flachdarstellungen auf neolithischen Töpfen und Schüsseln. Die bemalten Gefäße von Znaim hat Palliardi veröffentlicht. In weißen, gelben, braunen und roten Erdfarben sind Band-, Gitter-, Spiral- und Spitzwinkelzieraten ausgeführt. Mit Rötel oder Eisenocker rot gefärbte Gefäße der jüngeren Steinzeit aber haben sich vor kurzem auch in der Gegend von Worms am Rhein gefunden.

Als halbplastische Zuthaten zu steinzeitlichen Thongefäßen sind die Gesichtsandeutungen auf Töpfen aus Fünen, Seeland und Schonen in den nordischen Sammlungen von Bedeutung. Sie sind mit den vorspringenden Doppelöhren (henkelartigen Griffen) der Gefäße verbunden und, wie Sophus Müller annimmt, durch spielende Umbildung des technisch notwendigen Bestandteiles der Gefäße entstanden. In die runden Öhre stach und malte man Augen hinein. Der Zwischenraum, manchmal als Henkel ausgeführt, wurde zur Nase. Der Mund fehlte auch hier.

Während bei den Prähistorikern überhaupt die Neigung besteht, menschliche Gestalten oder Körperteile sich aus geometrischen Figuren oder toten Gliedern der Geräte entwickeln zu lassen, bestehen die Ethnologen darauf, daß die meisten geometrischen Figuren ihres Bereichs aus menschlichen oder tierischen Gestalten hervorgegangen seien. Es ist aber auch keineswegs ausgeschlossen, daß die Urkunst bald den einen, bald den anderen Weg eingeschlagen hat; und man kann Karl von den Steinens Ableitung der geometrischen Ornamentik einiger brasilischer Naturvölker aus natürlichen Dingen anerkennen, ohne ihm zuzustimmen, wenn er an anderer Stelle das schon der neolithischen Zeit bekannte Ziermotiv des von einem Kreise eingefaßten Kreuzes mit vier Punkten für das Motiv eines Vogels auf dem Nest mit vier Eiern erklärt. Wir kommen auf diese Fragen zurück. In den meisten vorgeschichtlichen Fragen ist alles noch im Fluß. Vermutungen stellen sich Vermutungen, Ansichten Ansichten gegenüber. Die wissenschaftliche Klärung ist erst von der Zukunft zu erwarten.

3. Die Kunst der ersten Metallzeit (Bronzezeitliche Stufe).

Abermals ein anderes Zeitalter, ein reicheres, glänzenderes, geschmeidigeres Zeitalter brach an, als die Menschheit die Metalle kennen und gebrauchen lernte. Aber nicht alle Metalle auf einmal wurden ihr unterthänig. Die besten Kenner aller Länder halten daran fest, daß in den meisten Gebieten eine Zeit, die nur das Kupfer, die Bronze und das Gold verarbeitete, den Zeiten vorausgegangen ist, die auch das Eisen und andere Metalle verwendeten. Die Übergänge sind überall allmählich. Aber wie der Anfang, so fällt auch das Ende der Bronzezeit, dem der Anfang der Eisenzeit entspricht, in verschiedenen, manchmal sogar in benachbarten Gegenden in außerordentlich verschiedene Zeitpunkte. Nicht um die Kenntnis, sondern um den Gebrauch der einzelnen Metalle handelt es sich. In Ägypten löste der Gebrauch des Eisens den der Bronze ab, als diese in Europa anfing, den Stein zu ersetzen. Der übrige schwarze Weltteil hat, eisenreich wie er ist, das Eisen allerdings früher als die Bronze, ja an manchen Orten fast allein von allen Metallen verarbeitet. Umgekehrt benutzten die amerikanischen Kulturvölker, als die Europäer vor vierhundert Jahren ihre Bekanntschaft machten, immer noch nur das Kupfer, die Bronze, das Gold und etwas Silber. Auch für die meisten Kulturstaaten Asiens lassen sich Bronzezeiten nachweisen; und in Europa bestätigen alle Ausgrabungen und Funde die Ansicht alter griechischer und römischer Lehrdichter, von denen Lucrez, der Naturkundige, es geradezu ausspricht: „Früher bekannt war des Erzes Gebrauch als jener des Eisens.“



a Stein von Collorgues. b Sardinischer Menhir. Beide nach Cartailhac. Vgl. Text, S. 29.

Die Bronze oder „das Erz“, wie die Dichter und die klassischen Archäologen zu sagen vorziehen, besteht aus einer Mischung von etwa fünf bis fünfzehn Teilen Zinn mit fünfundneunzig bis fünfundachtzig Teilen Kupfer. Das Verhältnis von zehn zu neunzig gilt für das vorbildlichste. Daß die Kenntnis des Kupfers seiner Legierung mit Zinn vorausgegangen sein muß, versteht sich von selbst. Von vornherein ist es daher auch wahrscheinlich, daß man versuchte, es in reinem Zustande zu verarbeiten, ehe man sich von der Zweckmäßigkeit der Erhöhung seiner Härte und der Aufhellung seiner Farbe durch den Zusatz von Zinn überzeugte. In der That sind im letzten Jahrzehnt für weite Strecken der Erde, für Ungarn von Pulszky, für die Schweiz von Groß, für die meisten Länder Europas von Much und von Hampel Kupferzeiten nachgewiesen worden, die der Bronzezeit die Wege gebahnt haben. Da die rein kupfernen Waffen und Geräte, unverziert wie sie zu sein pflegen, sich aber auch ihren Formen nach kaum von denjenigen der Steinzeit unterscheiden, so sieht man die kurze Kupferzeit, wie schon erwähnt, ihrer Kulturstufe nach nur als letzten Teil der Steinzeit an. Hoernes redet daher auch von „der Ohnmacht des Kupfers“, das nicht allein, sondern erst nach seiner Verbindung mit „wunderwirkendem Zinn“ den Stein zu besiegen vermochte.

In Mittel- und Nordeuropa liegen die vorgeschichtlichen Bronzegebiete, die uns hauptsächlich zu beschäftigen haben. Die Bronzekunst Ägyptens, der großen alten asiatischen

Monarchien und Ostgriechenlands läßt sich von der geschichtlichen Kunst dieser Länder nicht loslösen. Die Kupfer- und Bronzezeit Amerikas werden wir bei der Betrachtung der Kunst der alten Kulturstaaten dieses Weltteils von selbst kennen lernen. Nur Europa hat eine Bronzezeit, die einer besonderen vorgeschichtlichen Kunststufe entspricht; ja, dies ist nicht einmal für ganz Europa in vollem Maße der Fall. Die Bronzekultur der südlichen Halbinseln und der ihrem Einfluß am leichtesten zugänglichen Gebiete Mitteleuropas, besonders Frankreichs und eines Teiles von Österreich, wird so rasch von der vom Süden und Osten andrängenden Eisenkultur, die von Haus aus einen mehr früh- als vorgeschichtlichen Charakter trägt, aufgesogen, daß sie



Das Stonehenge bei Salisbury in Südengland. Nach Ranke. Vgl. Text, S. 29.

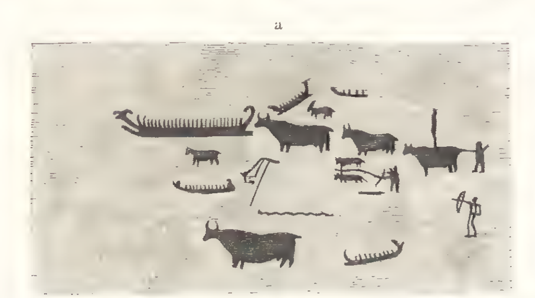
in diesen Gegenden kaum in Betracht kommt. Nur die mittel- und nordeuropäische Bronzezeit ist auch durch Sonderforschungen, wie sie Naue für Oberbayern, Richly für Böhmen, Lissauer für Westpreußen, Evans für Großbritannien und Irland, Undset und Hampel für Ungarn, Sophus Müller und Montelius für Skandinavien veröffentlicht haben, bereits für eine gemeinsame Betrachtung erschlossen worden.

Der europäischen Metallkultur können wir nicht die gleiche Heimbürtigkeit zuerkennen wie der steinzeitlichen Kunst Europas. Alles weist darauf hin, daß die Kenntnis der Gewinnung und Verarbeitung der Metalle vom westlichen Asien ausgegangen ist. Von hier aus mag der goldschimmernde Bronzestrom sich einerseits nach Ost- und Nordasien, anderseits ins Mittelmeergebiet ergossen, er muß aber auch noch eine dritte Richtung eingeschlagen haben. Nord- und Mitteleuropa hat er wahrscheinlich weder über Nordasien noch über Griechenland, sondern

über die Küsten des Schwarzen Meeres und die Ufer der Donau erreicht. Von den Donauländern aus hat er sogar den Norden der Balkanhalbinsel und Oberitalien befruchtet. Ungehindert aber wälzte er sich mit den großen deutschen Flüssen, die in die Nordsee und die Ostsee münden, dem eigentlichen Norden Europas zu, der seinerseits auf denselben Wegen, auf denen er die Bronzegeräte erhielt, seinen Bernstein im Austausch dem Süden zuführte. Das Ergebnis war, daß die reine Bronzekultur sich am reichsten und reifsten in Ungarn, in der Schweiz und im Norden entwickelte, wo auf der einen Seite Großbritannien und Irland, auf der anderen Seite Skandinavien und Norddeutschland gemeinsame Provinzen des großen Bronzereiches bildeten, in dem, wie zahlreiche wieder aufgefundene Gußformen bestätigen, die Bronze anfangs nur gegossen, später aber auch schon gehämmert und geschmiedet wurde.

Gewaltig war die Umwälzung, die die Einfuhr des leuchtenden und biegsamen Metalles in der Gesamterscheinung des europäischen Lebens jenes Zeitalters hervorrief. Von Bronze waren zunächst die meisten Waffen und Werkzeuge, die im vorhergehenden Zeitalter von Stein, Horn

a



b

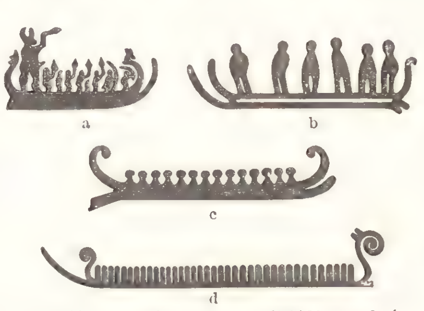


Bronzezeitliche Felsenzeichnungen zu Tegneby in Bohuslän. Nach Montelius. Vgl. Text, S. 31.

oder Bein gewesen. Die Dolche wurden anfangs zu kurzen Stoßschwertern, bald zu langen Schlagschwertern. Die Beile und Meißel entwickelten sich zu den besonderen Formen, die die Bronzegelehrten mit einem Sammelnamen als „Celte" bezeichnen. Die Nadeln nahmen reiche Zierformen an und bildeten sich, mit Sicherheitsvorrichtungen versehen, hier und da schon jetzt zu den Spangen oder „Fibeln" aus, die zu den kunstgeschichtlichen Leitgegenständen des nächsten Zeitraums, der vorgeschichtlichen Eisenzeit, gehören, und von Bronze oder Gold war auch ein großer Teil der Gefäße und jenes Schmuckes, der in der Steinzeit aus wenig oder gar nicht bearbeiteten Naturerzeugnissen bestanden hatte. Die Biegsamkeit des Metalles führte zu bisher unbekannten Zierformen. Die Rundung trat in ihr Recht. Diademreifen fürs Haupt, Halsringe, Armringe, Beinringe, Fingerringe, Ketten und Kettchen wurden gegossen oder geschmiedet; runde Zierschilder aus Bronze schmückten die Kleider oder den Hausrat.

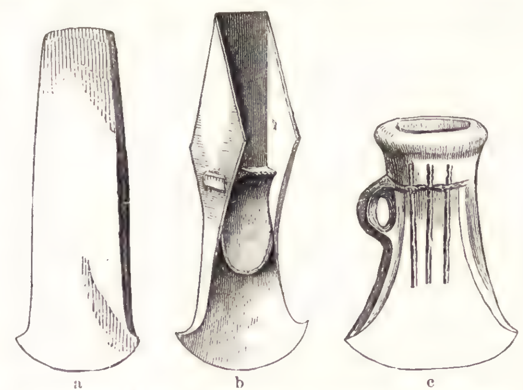
Bei alledem veränderten sich, von der Ornamentik zunächst noch abgesehen, die Grundlagen der übrigen Kunstfertigkeiten keineswegs sofort. Der Haus- und Hüttenbau bewegte sich in Nord- und Mitteleuropa in den Entwickelungsgleisen der Steinzeit weiter. Die Pfahlbauten der Schweiz bleiben auch im Bronzealter die lehrreichsten Überreste menschlicher Wohnstätten. Sie liegen weiter vom Ufer entfernt als bisher: an tausend Fuß lang sind hier und da die Laufbrücken, die sie mit dem Lande verbinden. Die Niederlassungen sind ausgedehnter als früher: zu blühenden, volkreichen Flecken über dem grünen oder blauen Wasserspiegel zeigen sie sich manchmal entwickelt. Der Pfahlrost und die Hütten sind besser gebaut: regelmäßig behauen erscheinen die Pfähle, und eingezapfte Balken vertreten manchmal schon das Flechtwerk der Ruten.

Die megalithische Bauweise, die unbehauene Riesensteine aufeinander zu schichten verstand (vgl. S. 18), erlosch allmählich im Gräberbau, fristete aber im sogenannten „kyklopischen" Mauerwerk noch eine Zeitlang ihr Leben, überdauerte in den Steinsetzungen hier und da sogar die Bronzezeit und entwickelte sich in Einzelerscheinungen selbst im Norden zu einer gewissen idealen Größe. Das sogenannte kyklopische Mauerwerk wird ohne Mörtel aus mächtigen vier- oder vielkantigen Blöcken aufgeschichtet, deren Seiten möglichst genau aneinandergepaßt werden. Die Steinsetzungen dauern im Norden bis ins geschichtliche Mittelalter an. Aber auch viele der „Menhirs" Frankreichs und Britanniens reichen bis in die Bronzezeit herab. Merkwürdig ist, daß sie, wie manche von ihnen ursprünglich Götter personifizieren sollten, jetzt hier und da mit Andeutungen menschlicher Körperteile versehen werden. Am merkwürdigsten sind in dieser Beziehung die Steine von Collorgues (Departement du Gard), jetzt im Museum von Rodez (s. die Abbildung, S. 26, Fig. a), die durch kindlich dargestellte, auf den Körper gezeichnete Arme und Hände über die steinzeitlichen weiblichen Gottheiten der Champagne (vgl. S. 21) hinausgehen, und die in Kreisen aufgestellten Menhirs von Sardinien, die uns durch die Andeutung weiblicher Brüste das Streben zeigen, menschenähnliche Gottheiten zu veranschaulichen (s. die Abbildung, S. 26, Fig. b).



Darstellungen bemannter Schiffe aus der Bronzezeit (Felsenzeichnungen in Bohuslän). Nach Montelius. Vgl. Text, S. 31.

Der megalithische Idealbau des Nordens aber, auf den wir hinwiesen, ist das berühmte „Stonehenge", das wenigstens in großartigen Trümmern erhaltene Baudenkmal auf der weiten, windreichen Heidehöhe über Salisbury in Südengland. Die Sandsteinpfeiler des äußeren Rundkreises dieses Bauwerkes, das in der Regel als Sonnentempel angesehen wird, sind oben mit Zapfen versehen, denen die Löcher der auf ihnen ruhenden steinernen Querbalken entsprechen. Die Pfeiler und „Trilithen" (aus zwei stehenden Steinen und einem über diesen liegenden dritten zusammengesetzten Dreigesteine) der inneren Ovalkreise bestehen aus irischem Granit, der nur übers Meer herbeigeschafft werden konnte. Alle Pfeiler sind vierseitig behauen (s. die Abbildung, S. 27). Den steinzeitlichen Bewohnern Englands, denen Stonehenge zugeschrieben zu werden pflegte, sind die technischen Fortschritte, die dieser Bau voraussetzt, noch nicht zuzutrauen: wie Stonehenge sich aus bronzezeitlichen Gräbern erhebt, gehört es auch selbst der Bronzezeit an.



Entwickelung der bronzezeitlichen Celte. Nach Ranke. Vgl. Text, S. 32.

Die Ansätze monumentaler Zeichenkunst, die sich in manchen nordeuropäischen Gegenden an Dolmen, Menhirs oder natürlichen Felsen (Schalen- oder Zeichensteine mit Grübchen und anderen Zeichen) bis in die Steinzeit zurückverfolgen lassen, bilden sich in Skandinavien in der Bronzezeit zu den Vorstufen einer figurenreichen geschichtlichen Wandmalerei

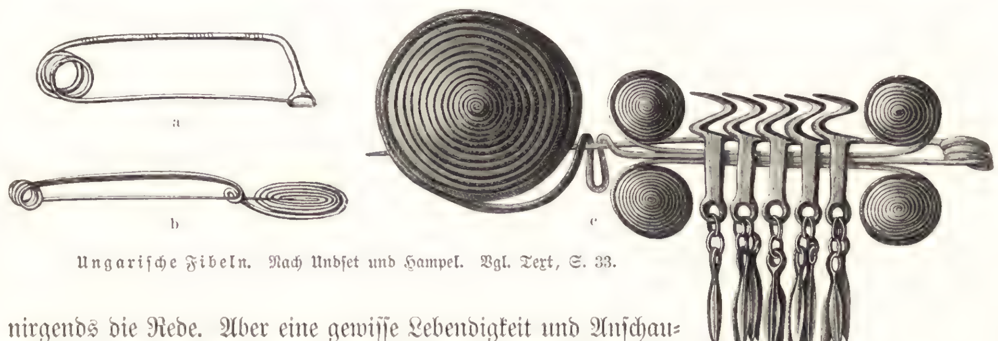
oder Reliefbildnerei weiter. Vor allen Dingen handelt es sich hier um die skandinavischen Felsenzeichnungen, die mit ihrem schwedischen Ausdruck „Hällristningar“ genannt zu werden pflegen. Hier und da kommen sie an den Platten von Grabsteinkammern vor; in der Regel aber befinden sie sich an freien, etwas geneigten, niemals senkrechten, manchmal fast wagerechten Flächen glatter Granitblöcke, in die sie, im Gegensatz zu den Umrißzeichnungen der späteren Runensteine, ihrer ganzen Fläche nach eingegraben sind. Die meisten dieser Felsendarstellungen, die manchmal mehrere Meter hoch und breit sind, befinden sich in den schwedischen Provinzen Bohuslän, Östergötland und Schonen sowie in dem angrenzenden südöstlichen Teile Norwegens. Baltzer und Rydberg haben sie in einem großen Sammelwerke veröffentlicht. Von größerer künstlerischer Wichtigkeit als die häufigen Darstellungen von Zeichen, wie konzentrischen Kreisen, Kreisen mit Kreuzen, Spiralen, Rädern und schalenartigen Vertiefungen, die alle eine nicht mehr zu entziffernde sinnbildliche Sprache reden, ja als Anfänge einer Bilderschrift angesehen werden müssen, aber auch von höherer Bedeutung als die üblichen Abbildungen einzelner Waffen und Geräte, wie Schwerter, Beile, Schilde, die deutlich die Formenwelt der Bronzezeit widerspiegeln, sind die Darstellungen von Menschen, Pferden, Rindern, Schiffen, Wagen und Pflügen, die uns das ganze Leben der Helden jener alten Zeiten veranschaulichen. Schiffe spielen eine Hauptrolle, zum Teil große, vielruderige Schiffe mit zahlreicher Rudermannschaft, Schiffe, die groß und stark genug erscheinen, um noch schwerere Lasten als jene irischen Granitpfeiler von Stonehenge übers Meer zu tragen. Ruderer auf den Schiffsbänken, Reiter mit Schilden und Speeren, Bauern hinter dem Pfluge sind abgebildet. Seeschlachten und Landungen, Reitergefechte und Weideszenen sind dargestellt. Auch an religiösen Handlungen, die wir nur



Schwerter der Bronzezeit. Nach Groß. Vgl. Text, S. 32.

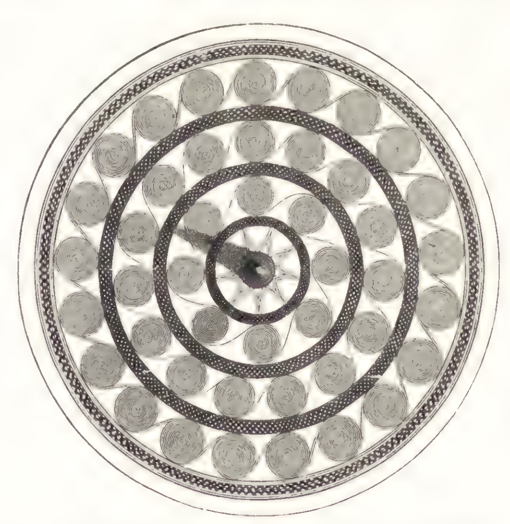
nicht deuten können, scheint es nicht zu fehlen. Einem Felsen in Tegneby (Bohuslän) sind die Weideszene (Fig. a) und das Reitergefecht (Fig. b) unserer Abbildung S. 28 entnommen.

Eine kindlich stammelnde Formensprache tritt uns in allen diesen Felsenbildern entgegen. Von richtigem Verhältnis der einzelnen Gestalten und Dinge zu einander, von räumlich klarem Zusammenschluß des Ganzen und von verständnisvoller Durchbildung der Einzelformen ist



Ungarische Fibeln. Nach Undset und Hampel. Vgl. Text, S. 33.

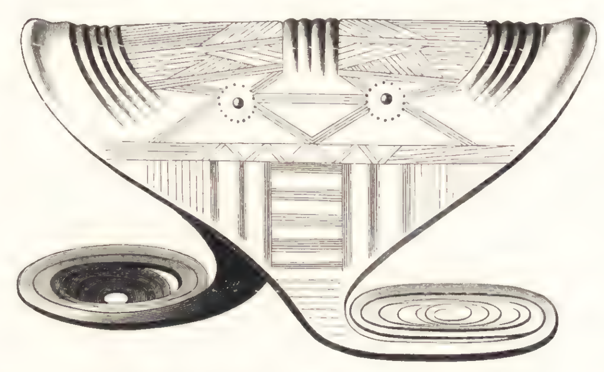
nirgends die Rede. Aber eine gewisse Lebendigkeit und Anschaulichkeit der Erzählweise verleiht manchem dieser Bilder doch einen Anflug künstlerischen Reizes; und ein Unterschied in der Naturauffassung ist zwischen verschiedenen dieser Darstellungen immerhin wahrnehmbar. Lehrreich ist in dieser Beziehung die Zusammenstellung der vier bemannten Schiffe von Felsenbildern Bohusläns in unserer Abbildung S. 29. Auf dem ersten (Fig. a) und dem zweiten (Fig. b) ist der Versuch gemacht worden, den Seeleuten menschliche Gestalt zu geben; auf dem dritten (Fig. c) sind sie wenigstens noch mit Kegelköpfen ausgestattet; auf dem vierten (Fig. d) sind aber nur noch geometrisch gestaltete aufrechte Zapfen statt der Menschen dargestellt. Es fragt sich nur, ob die Entwickelung in dieser oder in der umgekehrten Reihenfolge vor sich gegangen ist. Wir sahen, daß die gestaltlosen Menhirs allmählich mit einzelnen Körperteilen ausgestattet wurden, und Hoernes hat wiederholt an vorgeschichtlichen Schmuckgehängen die Entwickelung menschlicher Formen aus geometrischen Figuren nachgewiesen. Dennoch aber erscheint es in unserem Falle, wo die Naturnachahmung die ursprüngliche Absicht gewesen, wahrscheinlicher, daß in der letzten Schiffsdarstellung die menschliche Gestaltung der Mannschaft zurückgeometrisiert worden ist.



Südschwedisches bronzenes Zierschild. Nach Montelius. Vgl. Text, S. 33.

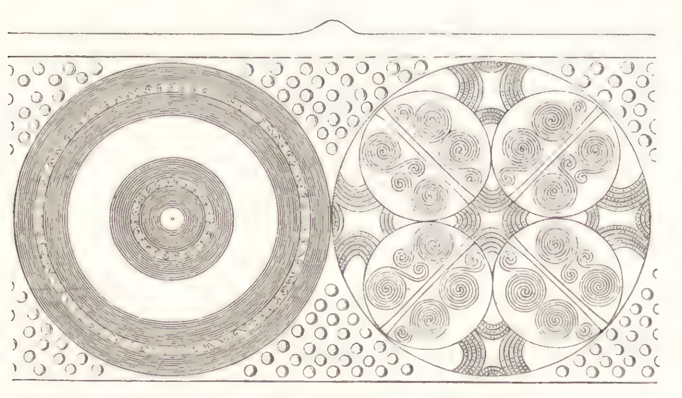
Die einzelnen **Bronzegegenstände**, die bezeichnend für das ganze Zeitalter sind, finden sich teils in den Gräbern und ihren Aschenurnen, teils in den Überbleibseln der Wohnungen der Lebenden, besonders der Pfahlbauten, teils aber auch als sogenannte Depotfunde (Schatzfunde) an Stellen des Erdbodens, an denen sie aus irgend einem Grund absichtlich oder auch zufällig (Werkstattfunde) vergraben waren. Nach dreitausend Jahren aus dem Schoße des

Erdbodens wieder hervorgeholt, füllen die Bronzesachen aller dieser Fundstätten nunmehr die vorgeschichtlichen Sammlungen aller Länder und reden auch in ihrem schwärzlich-grünen oder bläulichen Überzug noch eine verständliche Sprache von dem Geschmack und der Kunstfertigkeit uralter Zeiten. Montelius hat die tausend Jahre der Bronzeherrschaft im Norden in sechs aufeinander folgende Zeitabschnitte von etwa 1650 v. Chr. an eingeteilt. Sophus Müller erkennt nur vier Perioden von etwa 200 Jahren an, die etwa um 1150 v. Chr. beginnen. Wir müssen uns hier an die Grundzüge des allgemeinen Entwickelungsganges halten.



Böhmischer Armschild. Nach Richly. Vgl. Text, S. 33.

Freilich, wie die Celte sich von Flachcelten (a) zu Celten mit Schaftlappen (sogenannten Paalstäben, b) und zu Hohlcelten (c) entwickelt haben, gehört, da es sich hier nur um die zweckmäßigste Befestigung der Schäfte handelt, kaum der Kunstgeschichte an. Doch mag unsere Abbildung S. 29 diese Entwickelung verdeutlichen. Erheblicher ist schon die künstlerische Entwickelung der Schwertgriffe. Die flachen, zungenartigen Griffe der ältesten Schwerter (s. die Abbildung, S. 30, Fig. a) und die durchbrochenen Griffe der etwas späteren Art (Fig. b) waren noch bestimmt, mit einer Holz- oder Hornrundung verschalt zu werden; und die vollbronzenen Griffe der entwickelten Zeit (Fig. c) zeigen oft noch in ihrer Verzierung die Technik der früheren Befestigung dieser Verschalung. Die Antennenschwerter (Fühlhörnerschwerter) aber (Fig. d) zeigen in ihrem spiralförmig auslaufenden Griff im Norden wie im Süden des Bronzereiches ein ureigenes Ziermotiv des Zeitalters in seiner charakteristischsten Ausbildung. Die abgebildeten Schwerter stammen aus den Pfahlbauten der Schweiz: das erste aus Thielle, das zweite aus Auvernier, das dritte aus Möringen, das vierte aus Corcelettes; das zweite befindet sich im Museum zu Neuchâtel, die übrigen gehören der Sammlung Groß in Neuveville an. Die Antennenschwerter des Nordens werden freilich von den nordischen Forschern selbst nur für Ware gehalten, die aus dem Süden eingeführt worden.



Verzierung einer oberbayrischen Brustplatte aus Bronzeblech. Nach Nauc. Vgl. Text, S. 34.

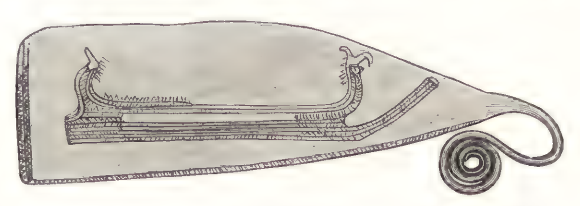
Künstlerisch anziehender ist die Entwickelungsgeschichte der schon durch ihre Elastizität scheinbar von innerem Leben erfüllten Spangen oder „Fibeln“, die sich aus der Bronzezeit in den meisten Ländern Europas freilich noch gar nicht, selten und nur von einfachster Gestalt in Mykene,

in den Schweizer Pfahlbauten und in Oberitalien, in einer gewissen Ausbildung aber bereits in Ungarn, in Norddeutschland und in Skandinavien finden. Einfache Fibeln aus dem Pester Nationalmuseum stellt unsere Abbildung S. 31 (Fig. a u. b), eine reiche ungarische Fibel derselben Sammlung die Abbildung S. 31 (Fig. c) dar.

Stellen wir die künstlerische Betrachtung dieses Zeitalters voran, so werden wir für die Bronzen das Hauptgewicht auf die Entwickelung der reinen Zierformen, der Ornamente, legen. Das Ornament bleibt auch in der Bronzekunst im wesentlichen geometrisch, und die geometrischen Verzierungen der Bronzegegenstände führen einerseits die geradlinigen Muster der steinzeitlichen Keramik weiter (vgl. S. 23), entwickeln anderseits aber, der Rundungsluft der Metalle entsprechend, gerade die gebogenen Linien, die am Ende der jüngeren Steinzeit erst vereinzelt auftauchen, zu den leitenden Elementen der Ziermuster. Das bronzezeitliche Kunstgewerbe schwelgt in Kreisen, Halbkreisen, Spiralen, einfachen und fortlaufend sich überschlagenden Wellenlinien (dem „laufenden Hund“ oder „Wasserwogenband“). Karl von den Steinen sagt hübsch: „Die Drahttechnik monopolisierte die der metalllosen Zeit längst bekannte Spirale, als ob sie ihre eigene Erfindung gewesen wäre.“ Bei alledem stimmen die größten nordischen Prähistoriker, wie Oskar Montelius und Sophus Müller, unter sich und mit Fachmännern anderer Länder darin überein, daß die Spirale der älteren nordischen Bronzezeit unmittelbar von der mykenischen Spirale abgeleitet sei. Auffallend bleibt dabei freilich, daß alle übrigen Motive der mykenischen Kunst nicht mit übernommen sind. Jedenfalls wird ein Zweifel in dieser Beziehung noch gestattet sein, und jedenfalls sind die eigenartigen Abwandlungen und Anwendungen der Spirale, die die jüngere nordische Bronzekunst brachte, freie Erfindungen der nordischen Kunst dieser Zeit.



Hängegefäß aus Vestgottland. Nach Montelius. Vgl. Text, S. 34.



Dänisches Messer mit Schiffornament. Nach Montelius. Vgl. Text, S. 34.

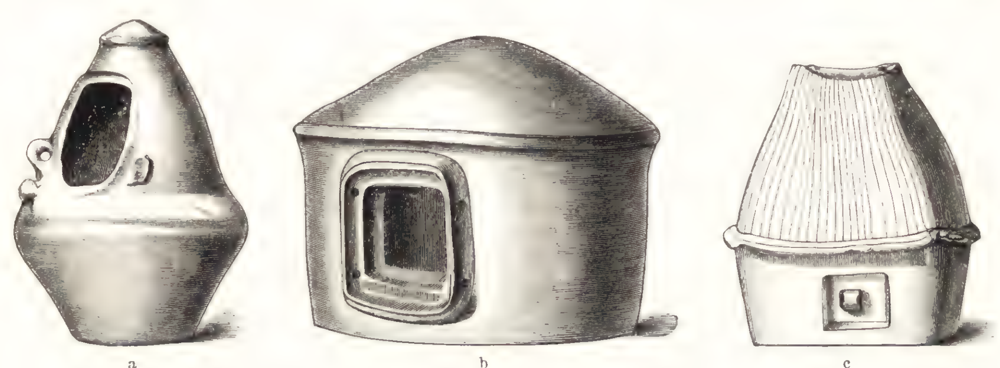
Unsere Abbildung S. 31 zeigt ein südschwedisches bronzenes Zierschild aus dem Museum zu Stockholm, unsere obere Abbildung S. 32 einen böhmischen Armschild mit Spiralscheiben

und Linienornamenten aus dem Vereinsmuseum zu Časlau. Die Verzierung einer oberbayrischen Brustplatte aus starkem Bronzeblech vom Ringsee (jetzt im prähistorischen Museum zu München) aber veranschaulicht die untere Abbildung S. 32.

Die Entwickelung der bronzezeitlichen Ornamentik von den strengeren Kreis-, Halbkreis- und Spiralformen zu reicher geschwungenen Wellen, S-Linien und willkürlichen Linienspiralen läßt sich besonders gut in der skandinavischen Bronzekunst verfolgen. Unser südschwedisches Zierschild (s. die Abbildung, S. 31) stellt noch den strengen Bronzestil dar. Für die freiere Art aber ist schon die Verzierung des Hängegefäßes aus Vestgottland im Stockholmer Museum bezeichnend (s. die Abbildung, S. 33), und besonders phantastisch treten diese welligen, bauschigen Linienregungen uns auf den Klingen mancher skandinavischen und norddeutschen Bronzemesser entgegen. Am merkwürdigsten ist dabei, daß in diesen Ornamenten, vornehmlich gerade in denjenigen der Messerklingen, die Schiffe der Felsenritzungen, von denen die Rede gewesen ist (vgl. S. 29), in mehr oder weniger schematisch gewordener, für den Eingeweihten aber stets erkennbarer Gestalt wiederkehren. Ein deutliches Schiff zeigt z. B. das dänische Messer unserer Abbildung S. 33 im Kopenhagener Museum. Hier schließen sich auch die Anfänge der nordischen Tierornamentik an. Manchmal werden die geschwungenen Verzierungen an der einen Seite mit mehr oder weniger deutlich erkennbaren Tierköpfen ausgestattet und scheinen sich dann in Drachen, Schlangen, Seepferde oder andere Wesen zu verwandeln, wie dies schon an den Verzierungsenden des Deckels des auf S. 33 abgebildeten Hängegefäßes, besonders deutlich aber auf dem aus Halland stammenden, früher der Sammlung Hamilton gehörigen Antennenmesser (s. die obenstehende Abbildung, Fig. c) bemerkbar ist. Die deutlicher charakterisierten Tierdarstellungen im Flachornament aber, besonders die Vogelreihen auf den berühmten Schilden des Stockholmer und des Kopenhagener Museums, denen sich Vogelverzierungen auf dänischen, norddeutschen und ungarischen Gefäßen anreihen, werden von den maßgebenden nordischen Forschern selbst, zumal da die Gegenstände, an denen sie erscheinen, nicht mehr gegossen, sondern schon getrieben sind, für südlichen Ursprungs erklärt und zu dem gleichzeitigen ältesten Eisenkulturkreis, dem Hallstätter Kulturkreis, in Beziehung gesetzt, den wir später kennen lernen werden. An den Messergriffen aber treten plastische Tierköpfe auch schon im älteren nordischen Bronzealter hervor, besonders Pferdeköpfe, wie sie z. B. deutlich an dem Bronzemesser aus Öland (s. die obenstehende Abbildung, Fig. e) im Stockholmer, an dem Bronzemesser aus Holstein (Fig. d) im Kieler Museum erscheinen.

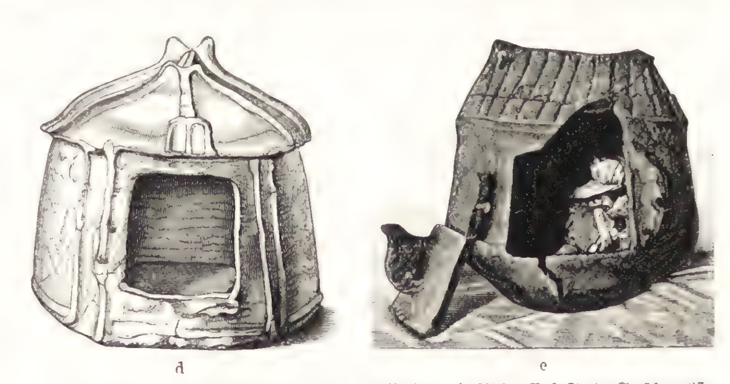
Messer der Bronzezeit. Nach Montelius und Mestorf.

An den nordischen Messergriffen findet sich auch das Beste, was die Bronzezeit in der **Darstellung menschlicher Gestalten** geleistet hat. Vor allen Dingen ist hier der Griff des oft genannten, bei Itzehoe in Holstein gefundenen Bronzemessers der Kopenhagener Sammlung (s. die Abbildung, S. 34, Fig. a) zu nennen. Er stellt eine fast unbekleidete, aber reich geschmückte weibliche Gestalt dar, die in steifer, streng „frontaler" Haltung mit beiden Händen ein Gefäß



Hausurnen der Bronzezeit I. Nach Lissauer und Lisch. Vgl. Text, S. 36.

vor sich hält. Mächtige Ringe schmücken ihre Ohren. Die Gesichtsbildung ist flach, die Körperbildung hager, aber von ziemlich guten Verhältnissen. Fast denselben Kopf, aber auch nur einen Kopf, zeigt das Bronzemesser aus Skanderborg in derselben Sammlung, dem sich ein Messer aus Dithmarschen im Privatbesitz (s. die Abbildung, S. 34, Fig. b) anschließt. Daß wir es in diesen Messergriffen, denen sich noch ein paar andere menschlich gestaltete Bronzen anreihen, mit nordischen Arbeiten zu thun haben, beweisen, woran schon Forrer erinnert hat, die Verzierungen ihrer Klingen: es sind die echt nordischen geschwungenen Schiff- oder Drachenverzierungen der jüngeren Bronzezeit. Auch Undset erblickt doch nur „einen gewissen Zusammenhang zwischen diesen Gebilden und den in einer südlicheren früheren Eisenkulturgruppe vorkommenden menschlichen Figuren"; und daß südliche Einflüsse sich in ihnen geltend machen, wollen auch wir nicht leugnen. Von gleichem Formenverständnis und gleicher Strenge der Behandlung wird sich ihnen jedoch aus Europa nur wenig Gleichzeitiges an die Seite setzen lassen.



Hausurnen der Bronzezeit II. Nach Becker und Lisch. Vgl. Text, S. 36 u. 37.

Auf dem Gebiete der **Kunsttöpferei** läßt sich eine Weiterentwickelung in der nord- und mitteleuropäischen Bronzezeit kaum erkennen. Im allgemeinen verlieren sich allmählich die zarten, geradlinigen, anscheinend punktierten Muster der jüngeren Steinzeit, um derberen, plastischeren, hier und da vielleicht sogar wirkungsvolleren Zierweisen Platz zu machen. Buckeln und

Warzen, überhaupt vorspringende Zieraten einerseits, tiefer und breiter eingegrabene Rippungen und Riefungen anderseits werden häufiger.

Nur zwei eigenartige Erscheinungen der Kunsttöpferei können schon an dieser Stelle ins Auge gefaßt werden: die **Hausurnen** und die **Gesichtsurnen**. Beide überdauern freilich die Bronzezeit, ja die Entwickelung der eigentlichen Gesichtsurnen gehört, wenigstens im Norden, erst der Eisenzeit an; aber ihre Vorläufer lassen sich, wie wir gesehen haben, schon in der skandinavischen Steinzeit nachweisen; und daß die Entstehung der Hausurnen der Bronzezeit angehört, hat schon Lisch nachgewiesen und neuerdings Lissauer bestätigt.

Der Gedanke, der den Aschenurnen in Hausgestalt, den **Hausurnen**, zu Grunde liegt, konnte sich natürlich erst in der jüngeren Bronzezeit, in der die Feuerbestattung Sitte geworden war, entwickeln. Es galt, den Resten teurer Verstorbenen eine anheimelnde Wohnung anzuweisen, die ein Abbild der Wohnung der Lebenden war; gerade in ihrer Wiedergabe der Häuser und



Gesichtsurnen der Bronzezeit. Nach Schliemann (a u. b) und Berendt (c u. d). Vgl. Text, S. 37 u. 38.

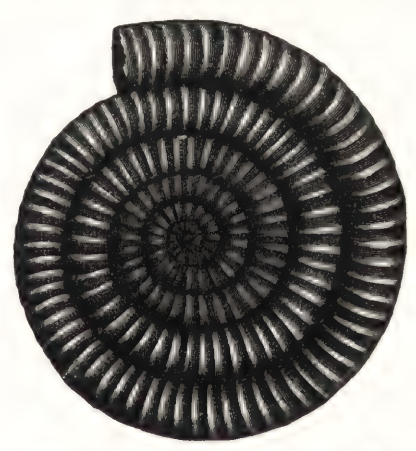
Hütten ihres Zeitalters liegt die kunstgeschichtliche Bedeutung der Hausurnen, die um so höher anzuschlagen ist, als sie keineswegs Gemeingut der vorgeschichtlichen Völker waren, sondern nur in engbegrenzten Gebieten, hauptsächlich nur in Norddeutschland und in Mittelitalien, vorkamen. Daß die norddeutschen Hausurnen deshalb von den mittelitalischen abgeleitet sein müssen, wie angenommen wird, ist nicht überzeugend. Die Entwickelungsgeschichte des Wohnhauses, wie wir sie, Montelius folgend, schon im vorigen Kapitel kennen gelernt haben, läßt sich auch in den deutschen Hausurnen verfolgen. Der einfachen runden Hütte mit hohem, kegelförmigem Dach und hochgelegener, von innen und außen nur mit Leitern erreichbarer, mit einem Riegelbalken verschließbarer Eingangsthür entsprechen die Hausurnen einfachster Art, z. B. die Hausurnen von Polleben im Provinzialmuseum zu Halle (s. die Abbildung, S. 35, Fig. a), von Unseburg und von Seddin im Berliner Museum für Völkerkunde. Dann folgt die runde Hütte mit kuppelförmigem Zeltdach und bereits nach unten verlegter Eingangsthür, wie die Urne von Kiekindemark im Schweriner Museum (Fig. b) sie darstellt; dann auf der einen Seite die viereckige Hütte mit hohem, walmdachartigem, aber noch firstlosem Strohdach über vortretender Simsleiste, wie die berühmte Urne von Aschersleben im Berliner Museum (Fig. c) sie wiedergibt, auf der anderen Seite das längliche Bauernhaus mit Walmdach, Dachsparren, First und Simsleisten, wie es in der Dessauer Urne des Professors Büttner (Fig. e) erscheint. Die italischen Hausurnen dagegen, wie sie zuerst am Albanergebirge, später in Etrurien, besonders in

Corneto und in Vetulonia, gefunden worden, gehören, nach der bereits gegiebelten Hausbauart, die sie wiedergeben, zu schließen, bereits einer höher entwickelten Stufe an. Man vergleiche nur die albanische Hausurne (s. die Abbildung, S. 35, Fig. d) des Berliner Museums.

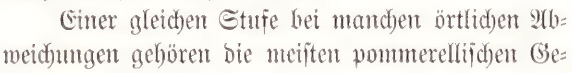
Den Gesichtsurnen dagegen liegt das Bestreben zu Grunde, den Thongefäßen das Ansehen menschlicher Gestalten zu geben, indem man bald versucht, das ganze Gefäß mit menschlichen Gliedmaßen zu umschreiben, bald sich begnügt, am oberen Teile, besonders am Hals, ein menschliches Gesicht hervortreten zu lassen, bald endlich den Bauch des Gefäßes als menschlichen Kopf erscheinen läßt. Soweit sie Graburnen sind, die die Asche Verstorbener bergen, wie dies bei den norddeutschen Gesichtsurnen der Fall ist, mag ihrer Herstellung etwas wie die Absicht zu Grunde liegen, die lose Asche wieder mit lebendiger Menschenform zu umkleiden oder dem Verstorbenen ein wirkliches menschenbildnisartiges Denkmal zu setzen. Aber die Gesichtsurnen sind keineswegs immer Graburnen, z. B. die von Schliemann in den untersten prähistorischen Schichten Trojas ausgegrabenen durchaus nicht; und ihr Ursprung bedarf dann auch keiner weiteren Erklärung, als sie in der Thatsache liegt, daß die natürlichen Formen der Thongefäße von selbst den Gedanken an menschliche Bildungen nahelegt. Reden wir doch schon, ohne an Gesichtsurnen zu denken, vom Hals, vom Bauch und vom Fuß der Gefäße. Ebendeshalb ist es auch nicht notwendig, einen Entwickelungszusammenhang zwischen den Gesichtsurnen verschiedener Gebiete und verschiedener Zeiten anzunehmen; ihre vorgeschichtlichen Hauptgebiete sind Vorderasien (besonders Troja), Italien (besonders Mittelitalien), und Nordostdeutschland (besonders Pommerellen), das Gebiet im Westen der Weichsel. Die trojanischen Gesichtsurnen hat Schliemann, die italienischen Undset, die pommerellischen Berendt behandelt. Charakteristisch für den bronzezeitlichen Typus trojanischer Gesichtsurnen ist das von Schliemann ausgegrabene Gefäß des Berliner Museums für Völkerkunde, das unsere Abbildung S. 36 in Fig. a wiedergibt. Der Deckel bildet die Kopfbedeckung. Das Gesicht sitzt am Hals und ist noch genau so mundlos und dürftig gestaltet wie die weiblichen Gesichter der steinzeitlichen Felsenhöhlen der Champagne. Ausgebildeter in Bezug auf Ohren, Nase und Augenbrauen ist die etwas jüngere trojanische Gesichtsurne, die unsere Fig. b wiedergibt. Auch sie befindet sich in Berlin.



Darsluber Urne. Nach Conwentz. Vgl. Text, S. 38.

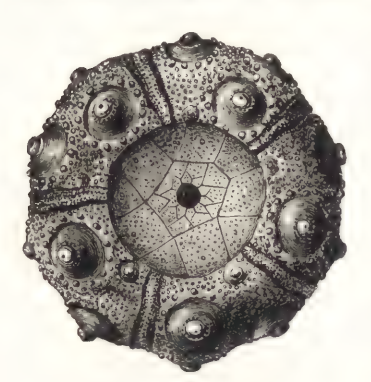


Ammonit. Nach Neumayr. Vgl. Text, S. 38.



Einer gleichen Stufe bei manchen örtlichen Abweichungen gehören die meisten pommerellischen Gesichtsurnen an, z. B. die „Kaiserurne" im märkischen Provinzialmuseum zu Berlin (Fig. d). Eigentümlich sind die nachgeahmten oder wirklichen Bronze- oder Eisenringe, die diese pommerellischen Urnenköpfe in den Ohren, manchmal auch um den Hals tragen, eigentümlich auch die im dünnsten und flüchtigsten Linienstil eingeritzten Darstellungsversuche von Tieren, Menschen,

Wagen, Reitern, die uns an manchen von ihnen entgegentreten. Charakteristische Zeichnungen dieser Art zeigt z. B. die Darsluber Urne (s. die Abbildung, S. 37) des polnischen Museums zu Thorn, die freilich keine eigentliche Gesichtsurne zu sein scheint. Die Gesichter der besonders im Danziger Provinzialmuseum zahlreich vertretenen pommerellischen Gesichtsurnen, denen sich noch posensche, schlesische, siebenbürgische Gefäße anreihen, sind meist in allen Teilen angedeutet. Sogar der Mund ist in den fortgeschritteneren Gefäßen, wie z. B. an der Gnesenschen Urne (s. die Abbildung, S. 36, Fig. c) im Posener Museum, deutlich angegeben.


Echinit. Nach Neumayr.

Auf ägyptische, syrisch-phönikische, etrurische, römisch-rheinische und amerikanische Gesichtsurnen können wir hier noch nicht eingehen; einige von ihnen lernen wir vielleicht später kennen. Doch sei gleich hier bemerkt, daß selbstverständlich manche Erscheinungen, die auf den Anfangsstufen der Kunst unsere Blicke auf sich ziehen, auf den fortgeschritteneren Stufen vor wichtigeren Erscheinungen in den Hintergrund treten werden.


Belemnit. Nach Neumayr.

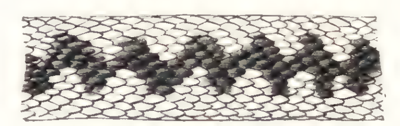
Vergegenwärtigen wir uns zum Schluß dieses Abschnittes das Gesamtbild der Kunst der Steinzeiten und der Bronzezeit, so erkennen wir, daß die Völker, zunächst die europäischen Völker, in dem endlos langen vorgeschichtlichen Zeitraum in der That die Vorstufen aller Künste erreicht haben, deren heiliges Feuer sie später erwärmen sollte; aber wir verkennen auch nicht, daß die Vorgeschichte der Kunst hauptsächlich als Urgeschichte der Ornamentik in Betracht kommt.

Wiederholen wir nunmehr die Frage nach dem Ursprung aller Ornamentik, die wir kennen gelernt haben, so müssen wir zunächst antworten, daß es nicht richtig sein kann, alle Zieraten aus einer Quelle abzuleiten, da wir sie vielmehr teils aus der Naturnachahmung, teils aus der Technik, teils aus sinnbildlichen Vorstellungen entspringen sahen. Der Mensch fühlt sich gedrängt, nachdem er sich selbst geschmückt hat, auch seine Waffen und Geräte zu schmücken. Woher die Zieraten kommen, überlegt er nicht. Er thut die Augen auf und bildet nach, was ihm gefällt und geeignet erscheint.

Als erste Quelle jeder Verzierungsart sehen wir die Naturnachahmung an. Daß die Tierornamentik, besonders die ganze großartige Tierornamentik der Diluvialzeit, auf der Naturnachahmung beruht, bedarf keines Beweises. Die Fragestellung bezieht sich hauptsächlich auf die geometrische Verzierungskunst, deren Ursprung vielfach, unseres Erachtens aber mit Unrecht, ausschließlich aus gegebenen technischen Motiven abgeleitet wird. Es ist nicht richtig, daß die Natur keine regelmäßigen geometrischen Vorbilder liefere. An die kristallinischen Gebilde der unorganischen Natur, einschließlich der köstlich regelmäßigen Schneeflocken, ist bereits erinnert worden (vgl. S. 5). Auf die versteinerten niederen Tierarten muß aber noch einmal um so nachdrücklicher hingewiesen werden, als zahlreiche Funde ergeben haben, daß die Menschen jener Urzeit sich des Schmuckwertes dieser Ammoniten (s. die Abbildung, S. 37), Echiniten (s. die obenstehende Abbildung) und selbst Belemniten (s. die obenstehende Abbildung)

wohl bewußt waren. Zum Aufreihen durchbohrte Ammoniten sind als Schmuckgegenstände nicht nur häufig bei den diluvialen Höhlenbewohnern, sondern auch noch in den Schweizer Pfahlbauten gefunden worden, und Klopfleisch berichtet ausdrücklich, daß er Echiniten als Wertbeigaben in steinzeitlichen Gräbern angetroffen hat. Man braucht sich diese Naturprodukte nur anzusehen, um sich von dem vorbildlichen Charakter ihrer natürlichen Ornamentik zu überzeugen. Die Echiniten zeigen schon künstliche Muster, die aus Kreisen mit Rundknöpfen im Mittelpunkt und aus verschiedenen Liniensystemen bestehen; die so häufigen Ammoniten sind die Urbilder aller Spiralen; die Belemniten sind Muster zugespitzter Rundstäbe.

Aber auch die lebendige Tierwelt, die die alten Naturvölker so scharf beobachteten, war reich an geometrischen Mustern jeder Art. Man betrachte, um bei der nord- und mitteleuropäischen Tierwelt zu bleiben, doch nur die Rückenzeichnung einer Kreuzotter (s. die nebenstehende Abbildung), in der die Zickzacklinie, wie sie auch auf dem Rücken der Schlange des Zierstabes von Montgaudier (vgl. S. 12) erscheint, in aller Deutlichkeit vorgebildet ist. Man betrachte die Kreise, die Halbbogen, die Parallellinien an einem einfachen nordischen Schmetterling wie dem Schwalbenschwanz (s. die untenstehende Abbildung), die konzentrischen Kreise und Zickzacklinien auf den Schwingen des gewöhnlichen Mauerfuchses (s. die Abbildung, S. 40). Man betrachte aber auch die wirklichen Windungen einer Schlange im Grase, denen man die Windungen eines Baches durch die Fluren vergleiche, und man wird wirklich nicht nötig haben, zu fragen, woher der Mensch Motive wie Zickzack- und Wellenlinien, wie Kreise und Spiralen, die wir schon in der diluvialen Kunst kennen gelernt haben, genommen habe. Wir möchten diesen Hinweis, der vor dem Erscheinen von Haeckels großem Werk über die „Kunstformen der Natur“ geschrieben war, auch jetzt nicht durch die Hereinziehung reicherer, üppigerer, aber auch entlegenerer Formen erweitern, da nur das Nahegelegene und allgemein Zugängliche hier für uns beweiskräftig sein kann.


Rückenzeichnung der Kreuzotter. Nach der Natur.

Auch die Pflanzenwelt bietet eine Fülle symmetrischer und regelmäßig-geometrischer Linienführungen dar. Jeder Blumenkelch, jedes Fiederblatt, jeder Schachtelhalm ist ein Beispiel dafür. Man denke nur an das erwähnte Tannenzweig- oder Farnkraut-Ornament (vgl. S. 23), das man auch Fischgräten und Vogelfedern verglichen hat. Man denke aber auch an jene Rohrstengel, deren dreieckiger Durchschnitt regelmäßige Dreiecke im weichen Thon der Gefäße abdrückte, an die runden und gespaltenen Zweige, deren Abdrücke als regelmäßige Figuren erschienen. Im Rosgarten-Museum zu Konstanz befindet sich sogar ein Topf, der ganz mit Abdrücken oder Nachbildungen des regelmäßig gefiederten Feuertrutzmooses umrankt ist. Hier stehen wir schon am Übergange zu den aus der Technik hervorgegangenen Ornamenten.


Schwalbenschwanz. Nach der Natur.

Wenn beim Flechten und Weben aus den sich kreuzenden Binsen, Ruten oder Fäden natürliche Muster entstehen, wenn die Finger- und Nägelabdrücke des Bildners im Thon als Ornamente an den Gefäßen verwertet werden, wenn die außerdem schon in den Ammoniten vorgebildeten Spirallinien, in denen der Metalldraht, aufgerollt, sich am leichtesten verwahren läßt, uns als Ziermuster entgegentreten, so erkennen wir hier überall wirkliche technische Grundlagen der Ornamentik. Auch die Übertragung der natürlichen Formen der einen als

Zierformen auf die andere Technik läßt sich in manchen Fällen schon früh nachweisen. Hierher gehört die Nachahmung einer riemenartigen Bandbefestigung als geschnitzter Zierat an einer Harpunenspitze der Diluvialzeit (s. die Abbildung, S. 13, Fig. b), hierher gehören die Schnureindrücke und nachgeahmten Bandgewinde an Gefäßen der jüngeren Steinzeit (vgl. S. 23), hierher die Nachahmung der Metallbänder und Stiftköpfe, mit denen die Holz-, Horn- oder Beinverschalungen der flachen Schwertgriffzungen befestigt werden, in den Zierformen der vollbronzenen Schwertgriffe der etwas späteren Zeit (vgl. S. 30). Auch können wir zugeben, daß Muster aus sich kreuzenden Linien, die in der bisher besprochenen Urzeit übrigens selten sind, in manchen Fällen auf Flechtwerk und Gewebe zurückgeführt werden. Unzweifelhaft aber ist man, wie A. Riegl mit Recht hervorgehoben hat, in der Annahme textiler Motive in den Zieraten der verschiedensten Techniken viel zu weit gegangen. Selbst daß der Gedanke, Thongefäße mit linearen Ziermustern zu umspannen, nur durch die Körbe, die älter waren als die Töpfe, oder durch die aus Binsen oder Gräsern geflochtenen Hängenetze, in denen sie über dem offenen Feuer gebrannt wurden, eingegeben worden sein müsse, ist schwer zuzugestehen, zumal da die Thongefäße der besten neolithischen Zeit, wie Klopfleisch nachgewiesen hat, gerade ihren Bauch von Verzierungen freihalten.



Mauerfuchs. Nach Brehm. Vgl. Text, S. 39.

Die sinnbildlichen Zieraten nehmen insofern keine Sonderstellung ein, als ihre äußeren Formen so gut wie diejenigen aller Ornamentik durch äußere Eindrücke bedingt sind.

Nehmen wir somit im allgemeinen auch an, daß die Elemente der geometrischen Verzierungen, die Dreiecke, Vierecke und Kreise, die Wellen-, Zickzack- und Spirallinien, nicht von Anfang an als abstrakte mathematische Formen in der Vorstellung der Urmenschen gelebt haben, sondern von außen her in sie hineingeraten sind, so schließt dies doch nicht aus, daß die geometrischen Zieraten, nachdem sie einmal ausgebildet worden waren, sehr bald als solche nachempfunden und weitererfunden und auf der Höhe der Kunstübung, die sich ihrer bediente, in der That als rein geometrische Linienspiele hingesetzt wurden.

II. Die Kunst der Natur- und Halbkulturvölker.

1. Die Kunst der niederen Naturvölker (Stufe der Jäger und Fischer).

Bei der Betrachtung der Anfänge der Kunst werden tausend Jahre zu einem Tage. Die jetzigen Naturvölker sind die nächsten Erben der vormaligen Urvölker. Im Lichte der Völkerkunde klärt manches Dunkel der Urgeschichte sich auf. Die Lehren beider erläutern und bestätigen einander, aber sie ergänzen sich auch. Für die Entwickelungsgeschichte der Kunst ist die Betrachtung der vorgeschichtlichen Kunstfertigkeiten der nachmals zur Vollendung emporgestiegenen Kulturvölker allerdings in mancher Hinsicht lehrreicher als die Beobachtung des künstlerischen Schaffens der Naturvölker, deren Zustand, ob man sie nun als herabgestiegen von

höherer Stufe oder als stehen geblieben auf ursprünglicher Grundlage betrachtet, unter allen Umständen durch seine Entwickelungslosigkeit oder doch Entwickelungsarmut gekennzeichnet wird Dafür gestattet das Schaffen der Naturvölker uns jedoch einen Einblick in manche Seiten ursprünglicher künstlerischer Thätigkeit, die in der vorgeschichtlichen Kunst für alle Zeiten in Dunkel gehüllt sind. Läßt sich z. B. in Bezug auf die Urvölker nur vermuten, daß eine reiche Holzschnitzerei ihrer Stein- und Bronzekunst zur Seite gegangen, so treten uns die Holzarbeiten der „Wilden" in handgreiflicher Wirklichkeit entgegen; und lassen z. B. die Reste roter Farbenstoffe, die sich an Fundstätten der diluvialen Vorzeit erhalten haben, ahnen, daß jene Urvölker die Farbe verwandt, um sich selbst zu schmücken, so tritt uns die Körperbemalung bei den Naturvölkern in leibhaftiger Gestalt als eine Haupterscheinung unter den Anfängen der Kunst entgegen.

Beim eigenen Körper fängt die Kunst aller „Wilden" an. Mit Joest unterscheiden wir die Körperbemalung und die Narbenzeichnung der Wilden von der Tättowierung. Bei der Körperbemalung handelt es sich um vorübergehenden, abwaschbaren und wechselbaren, bald gleichförmigen, bald gemusterten Farbenauftrag auf den Körper. Die Narbenzeichnung wird durch Ritzung der Haut mit einem Steinmesser oder einer Muschelscherbe hervorgerufen. An verschiedenen Körperstellen, in bestimmten Mustern wiederholt, bilden die plastisch heraustretenden, blaßfarbigen Wundnarben selbst die Ziermuster des Körperschmuckes. Die Tättowierung (Tattuierung) dagegen besteht in Ritz- und Stichzeichnungen, die durch Einführung eines durch die Haut hindurchscheinenden Farbstoffes, der nach der Heilung der Entzündung untilgbar ist, verewigt werden. In der Regel ist schwarzes Holzkohlenpulver der Stoff, der, durch die Haut schimmernd, die Zeichnung blau erscheinen läßt.

Die Parallele zwischen der vorgeschichtlichen und der ethnographischen Kunst läßt sich einigermaßen durchführen. Der Kunst der diluvialen Steinzeit entspricht die Kunst der Naturvölker auf der Stufe der Jäger, Fischer und Pflanzensammler, besonders der Australier, der Buschmänner und der Polarvölker des Nordens. Die Kunst der jüngeren Steinzeit lebt in der Kunst der etwas Ackerbau und wenig Viehzucht treibenden Völker fort, die noch jetzt im wesentlichen dieser Steinzeit angehören, und die Parallele ist hier um so klarer, als Ratzel auch die ethnologische und anthropologische Zusammengehörigkeit dieser Völker, nämlich der Bewohner der Inseln des Stillen Ozeans einerseits und der Indianer Amerikas anderseits, nachgewiesen hat. Der Kunst der vorgeschichtlichen Bronzezeit aber tritt die Kunst der metallkundigen, wenn auch mehr eisen- als bronzekundigen Naturvölker unserer Zeit an die Seite; besonders die Neger und Malaien kommen hier in Betracht, soweit nicht fremde höhere Kulturen die ihrigen durchsetzen, wie die Kultur der vorgeschichtlichen Hallstattstufe schon vielfach in die Kultur der Bronzezeit hineinragt. Natürlich aber handelt es sich im Zweifel nicht um die gegenwärtige Gesittung der Naturvölker, sondern um den Zustand, in dem die Europäer sie bei ihrer ersten Berührung mit ihnen vorfanden.

Die Naturvölker auf der Stufe der Jäger und Fischer, die an den äußersten Nord- und Südgrenzen des bewohnten Ländergebietes des Erdballes wohnen, gleichen in künstlerischer Beziehung den Mammut- und Renntierjägern der Diluvialzeit zunächst darin, daß sie, wie diese, unbekannt sind mit der Gewinnung und Bearbeitung der Metalle, unbekannt mit der Weberei und der Töpferei, unbekannt mit dem Ackerbau und der Viehzucht; dann aber auch gerade darin, daß sie bei aller ihrer Kulturlosigkeit, wie Andree zuerst zusammenfassend betont hat, eine überraschende Begabung für das Zeichnen an den Tag legen. Dieselben Ursachen haben auch hier dieselben Wirkungen. Das für die Beobachtung der Tierwelt geschärfte Auge

und die fürs Treffen der Tiere geübte Hand des Jägers vereinigen sich auch hier, schon auf der Stufe der Anfänge aller Kultur, eine naturwahre Tierzeichenkunst zu erzeugen. Überhaupt treten uns bei aller Gleichmäßigkeit der Äußerungen des Kunsttriebes schon auf dieser Stufe klimatisch, geographisch und volkstümlich bedingte Unterschiede entgegen, die von neueren Lehrmeinungen außer acht gelassen, aber nicht aus der Welt geschafft werden können.

Die **Australier** schmücken sich, ihrer meist dunkeln Hautfarbe entsprechend, anstatt sich zu tättowieren, mit Narbenzeichnungen, deren Muster sich hell vom dunkeln Grunde abheben. Die Farben, mit denen sie ihre Körper, aber auch ihre Geräte bemalen, sind weißer Thon, schwarze Holzkohle, roter und gelber Ocker. Weiße Streifen gelten überall als Festkleidung, weiße Bemalung, manchmal ohne Zeichnung, ist aber auch ein Zeichen der Trauer; mit roter Farbe schmücken die meisten Australier sich zum Kriege, aber auch ihre Toten zur Fahrt ins Jenseits.



Australischer Muschelschmuck mit Labyrinthzeichnung. Nach Photographie.

Von einer **Baukunst** der Australier kann man nicht reden. Höhlen und Erdgruben dienen vielen noch zur Wohnung. Andere stecken nur ein paar Zweige als Schutzwand gegen Wind und Wetter in die Erde oder begnügen sich doch mit flachen, nischenförmigen Reisighütten oder wandlosen Schutzdächern, vor denen ein Feuer brennt.

Wichtiger ist die australische **Zierkunst**, sind die Schmucklinien, die den Holzwaffen und Geräten eingeschnitten oder aufgemalt sind. Die Ritzen der eingeschnittenen Linien sind manchmal mit roter oder weißer, seltener mit schwarzer Farbe ausgefüllt. Eigentumszeichen und Stammesmarken sind oft, aber nicht immer, von Ziermustern zu unterscheiden. Auch der Übergang von der Zeichensprache der Botenstäbe der Australier zum Ornament liegt nicht überall offen zu Tage. In den durch Lang- und Quergurten verknüpften Kreisen und Kreisausschnitten australischer Zauberhölzer darf ebensowohl ein tieferer Sinn vermutet werden, wie in den eingeritzten eckigen Linienlabyrinthen der australischen Schammuscheln, die man z. B. im Dresdener ethnographischen Museum findet (s. die obenstehende Abbildung). Daß es daneben aber auf zahlreichen australischen Schilden, Wurfbrettern (Wommeras), Schlag- und Wurfkeulen (Bumerangs), wie an Körben und Matten, geometrische Ziermuster gibt, die nichts weiter sein wollen als Zieraten, unterliegt keinem Zweifel. Die einfachen oder rhythmisch gegliederten eingeschnittenen Parallellinien, Zickzacklinien, Wellen- und Bogenlinien sowie die aus eingestochenen Punkten bestehenden Muster, die oft schachbrettartige Felder bilden, brauchen keinen andern Ursprung zu haben, als wir ihn für die vorgeschichtliche Ornamentik nachzuweisen versucht haben (vgl. S. 39). Eine Besonderheit dieser australischen Ornamentik ist die Ausfüllung vieler Felder mit Parallelschraffierungen, der Viereckfelder mit nach innen sich verkleinernden Parallelvierecken.

Auf Naturbeobachtung, die wir als Grundlage mancher einfachen Linienmuster kennen gelernt haben, müssen in der australischen Ornamentik auch einige beim ersten Anblick seltsame Ziermuster zurückgeführt werden, die ein freies, phantastisches Spiel mit unregelmäßig

geschweiften Streifen, Flecken und geometrischen Feldern zu treiben scheinen. Am häufigsten kommen sie in farbiger Ausführung auf der Außenseite von Schilden aus Queensland vor: auf weißem Grunde verschieden gestaltete, teils rote, teils gelbe Felder, die von schwarzen Bändern umrahmt sind. Auf dem abgebildeten Schilde des Berliner Museums für Völkerkunde (s. die nebenstehende Abbildung) erscheinen auf dem weißen Untergrunde das Mittelstück und die Kreuze rot, die übrigen Felder gelb mit schwarzer Einfassung. Ähnliche Schilde, deren Gesamtfärbung in ihrer echt australischen Farbentonleiter prächtig und harmonisch wirkt, befinden sich in den ethnographischen Museen zu Dresden und München. Ernst Große hat sie für Nachahmungen von gemusterten Schlangenhäuten erklärt; und wenn man nur die Nachahmung des Gesamteindrucks im Auge hat, so wird man dieser Erklärung um so eher zustimmen, als gerade die pythonartige australische Schlange Morelia argus fasciolata (s. die untenstehende Abbildung) gelbe und braune Fleckenfelder von der gleichen regelmäßigen Unregelmäßigkeit mit schwarzen Einfassungen auf hellerem Grunde zeigt.


Australischer Schild. Nach Große.

Neben und in der Linien- und Felderornamentik verwendet der australische Kunstfleiß nun aber auch natürliche **Tier- und Menschengestalten** zur Verzierung der Waffen und Geräte. Gerade diese Art unstilisierter Tier- und Menschenornamentik scheint aber wieder von einer sinnbildlichen Zeichensprache auszugehen. Gewissen Stämmen sind gewisse Tiere heilig. Sie sind ihre Kobongs (Totems), ihre Wappentiere, wie wir sie nennen würden; und als solche sind sie oft auch auf ihren Schilden oder Angriffswaffen, von Linienzügen umschlossen, eingeritzt. Menschliche Gestalten kommen in ähnlichen Verbindungen vor. Aber wer will sagen, was für eine Bedeutung z. B. die rohen Gestalten auf den religiösen „Schwirrhölzern" des Berliner Museums für Völkerkunde oder auf den Wurfbrettern des Dresdener ethnographischen Museums haben?

Eigenartiger als alle diese Verzierungen sind die Vorstufen monumentaler **Wandmalerei**, die sich in Australien erhalten haben. An Höhlenwänden und Küstenfelsen des Nordwestens, Nordens und Ostens des Weltteils finden sich Malereien und eingekratzte Darstellungen aus dem Leben der Menschen und Tiere, die zum Teil einer älteren Zeit angehören, zum Teil aber auch heute noch weitergeführt werden. Hierher gehören zunächst die schon am Ende der 30er Jahre von Grey in drei Höhlen am oberen Glenelg im Nordwesten Australiens entdeckten, mit roter, gelber, schwarzer, zum Teil sogar blauer Farbe auf weißem Grunde gemalten Wand- und Deckenbilder, deren Hauptgestalten Menschen und Känguruhs sind (s. die Abbildung, S. 44). Der Strahlenkranz ums Haupt der dargestellten Figur soll offenbar nur einen Federkopfputz darstellen. Das mundlose Gesicht erinnert an die mundlosen Gesichter vorgeschichtlicher Darstellungen (vgl. S. 22, 26 und 36). Hierher gehören ferner die zahlreichen Tier- und Menschendarstellungen, die Stokes zu Anfang der 40er Jahre auf Küstenfelsen der Depuchinsel im Nordwesten Australiens vorfand. Diese Zeichnungen waren innerhalb ihrer Umrisse in die rötliche Wetterkruste des Gesteins bis zur Bloßlegung seines grünlichen Kerns eingetieft. Besonders die einzelnen Tiere, wie Känguruhs, Fische mit ihren Jungen, Wasservögel, Taschenkrebse, Käfer, sind von verhältnismäßiger Naturwahrheit

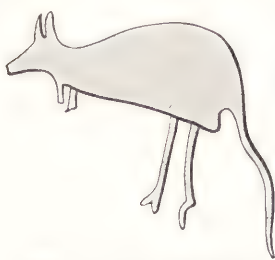

Ein Hautstück der australischen Schlange Morelia argus fasciolata. Nach der Natur.

der Umrisse (s. die untenstehende Abbildung), während die Darstellungen von Einzelmenschen und figürlichen Vorgängen weniger verständnisvoll durchgeführt sind. Hierher gehören aber auch die z. B. 1879 von Nicholson geschilderten, offenbar zum Teil Jahrhunderte alten, zolltief in die Felsen gegrabenen Umrißzeichnungen ähnlicher Gegenstände in der Umgebung Sydneys an der Südostküste Australiens. Endlich gehören die vor kurzem von Spencer und Gillen veröffentlichten Felsenzeichnungen der noch mit Steinmessern und Steinbeilen ausgestatteten Zentralaustralier hierher: weichlich stilisierte Tiermalereien, die die Neigung zur Geometrisierung zeigen, geheiligte Totemzeichen, die auf natürliche Gegenstände zurückgeführt werden können, und geometrische Figuren, unter denen konzentrische Kreise häufig sind: alles in kindlichster Unbeholfenheit gezeichnet und weiß, rot, gelb und schwarz angestrichen.


Australisches Höhlengemälde. Nach Grey. Vgl. Text, S. 43.

Als australische Vorstufen der **Tafelmalerei** können dagegen die Rußzeichnungen auf Baumrinde gelten, in denen einige Eingeborene Außerordentliches leisten. Brough Smyth hat einige vorzügliche Darstellungen dieser Art veröffentlicht. Von einem perspektivischen Zusammenschlusse der dargestellten, häufig inhaltreichen, dem Leben der Wilden und ihrer Berührung mit den Weißen entlehnten Szenen ist natürlich ebensowenig die Rede, wie von irgend welcher Licht- und Schattengebung. Aber die Einzelheiten pflegen lebendig aufgefaßt und wiedergegeben zu sein, wenn auch nicht immer alle Finger oder Zehen richtig gezählt sind. Wo die europäische Einwirkung bei manchen dieser Darstellungen anfängt, ist schwer zu sagen. Im allgemeinen aber beweisen sie doch, daß die Eingeborenen Australiens eine ungewöhnliche, ungeschulte Begabung haben, selbstbeobachtete Dinge, besonders einheimische Tiere, naturwahr und keck auf die Fläche zu bannen. Die Tiere pflegen in der Seitenansicht, die Menschen in der Vorderansicht dargestellt zu sein. Doch hat diese kindliche Kunst sich noch keinen selbstgeschaffenen Regeln unterworfen. Jeder folgt seiner eigenen Eingebung.

Die **Buschmänner Südafrikas**, die „unglückseligen Kinder des Augenblicks“, wie Fritsch sie getauft hat, stehen trotz ihrer helleren Hautfarbe in keiner Beziehung auf höherer Stufe als die Australier; aber sie unterscheiden sich, wie in der Farbe, so noch in mancher anderen Hinsicht von ihnen. Die Nationalwaffen dieses „entschiedensten, einseitigsten und geschicktesten Jägervolkes, das man kennt“ (Ratzel), sind Bogen und Pfeile, die den Australiern fehlen. Ihre Schmucksachen, neben denen schon bunte Glasperlen eine Rolle spielen, erhalten sie, wie die Eisenspitzen ihrer Pfeile, von ihren fortgeschritteneren dunkleren Nachbarn. Anstatt der Narbenzeichnung, die sich von ihrer helleren Hautfarbe nicht abheben würde, üben sie die eigentliche Tättowierung; doch bringen sie es in ihr nur zu ärmlichen Strichen und Streifen, die sich kaum jemals zu regelrechten Mustern zusammenfügen. Zum Hüttenbau verstehen sie sich noch schwerer als die Australier; in der Regel hausen sie in den Höhlen und unter den überhängenden Schutzfelsen der Gebirge. Geometrische Verzierungen gibt es bei ihnen nicht zu deuten, weil sie überhaupt kaum eine Verzierungskunst üben. Bei alledem aber treten uns gerade bei den Buschmännern die lebendigsten Beispiele der Tierzeichenkunst der Ur- und Naturvölker entgegen. Ihre **Felsenzeichnungen** oder **-Malereien** übertreffen diejenigen der


Känguruh. Australische Steinzeichnung. Nach Stokes.

Australier an Ausdehnung, an Vielseitigkeit und Geschicklichkeit. „Kein Stamm in Südafrika bis tief nach Zentralafrika", sagt Holub, „hat so viele und wahre Kunstfertigkeit in der Bearbeitung des Gesteins entwickelt als der Buschmann. Seine Langeweile hat er sich mit Steinausmeißelungen vertrieben, die mit Steinwerkzeugen ausgeführt wurden, und mit diesen seine ureinfachsten Wohnsitze verherrlicht, seinen Kunstsinn bewiesen und sich Denkmäler gesetzt, die alles überdauern werden, was die übrigen hier lebenden Stämme geleistet haben." Auf Schritt und Tritt begegnet man an einigen Stätten, die jetzt oder früher von Buschmännern bewohnt gewesen sind, ihren Darstellungen: an den Felsblöcken, die am Wege liegen, an Höhleneingängen oder an steilen Felswänden, und diese Stätten reichen von der Nähe des Kaps der Guten Hoffnung durch die ganze Kapkolonie hindurch bis weit über den Oranjefluß hinüber. Wie in Austra-



Buschmannzeichnung aus einer Höhle bei Hermon. Nach Andree. Vgl. Text, S. 46.

lien sind diese Darstellungen entweder in roter und gelbbrauner Ockerfarbe, denen Schwarz und Weiß sich gesellen, auf den hellen Felsengrund aufgemalt, oder aus dem dunkel angelaufenen Felsen mittels eines härteren Steines innerhalb ihrer Umrisse vertieft herausgekratzt. Am häufigsten sind Einzeldarstellungen von afrikanischen Tieren, wie Straußen, Elefanten, Giraffen, Rhinozerossen, Affen und verschiedenen Antilopenarten, denen sich auch zahme Rinder und aus neuerer Zeit Pferde und Hunde gesellen. Auch Menschen sind abgebildet und Buschmänner, Kaffern und Weiße in ihrer verschiedenen Gestaltung gut charakterisiert. Zu Tausenden und aber Tausenden finden sich die Tierdarstellungen bei einander. Dasselbe Tier wird manchmal, wie zur Übung, von derselben Hand reihenweise unzählige Male wiederholt; und manchmal fügen sich Tiere und Menschen zu Darstellungen von Jagden, Kämpfen, Kriegs- und Beutezügen zusammen. Am bekanntesten ist durch Andrees Veröffentlichung die Darstellung geworden, die der französische Missionar H. Dieterlen in einer Höhle kopiert hat, die zwei Kilometer

von der Missionsstation Hermon entfernt liegt (s. die Abbildung, S. 45): Buschmänner haben Kaffern ihre Rinderherden geraubt; die Herde wird nach links davongetrieben; die Kaffern stürmen, mit Schilden und Speeren bewaffnet, hinter den Räubern her, die sich umwenden, um ihre langen Feinde mit einem Hagel von Pfeilen zu überschütten. Wie deutlich ist der Gegensatz der langen, dunkeln Kaffern zu den kleinen, hellen Buschmännern ausgedrückt! Wie gut sind die laufenden Rinder charakterisiert! Wie trefflich und lebendig wird der ganze Vorgang veranschaulicht! Aber von Licht und Schattengebung und von perspektivischem Zusammenschluß ist hier so wenig die Rede, wie auf den Darstellungen der Australier. Auch allen übrigen abgebildeten oder nach Europa gelangten Darstellungen dieser Art gegenüber müssen wir annehmen, daß die Berichte Hutchinsons und Büttners über perspektivische Buschmännerzeichnungen auf Mißverständnis beruhen. Die Einzeltiere sind, silhouettenhaft hingestrichen, streng in der Seitenansicht dargestellt (s. die untenstehende Abbildung). Schon die Stücke, die durch Holub ins Wiener Hofmuseum und in die Karlsruher Sammlung gekommen sind, genügen, um uns hiervon zu überzeugen.



Elefant einer Buschmannzeichnung. Nach Fritsch.

Versetzen wir uns vom Süden der bewohnten Erde nach ihren in kältere Grade hinaufreichenden Nordgrenzen, so stehen wir auch hier wieder einer ähnlichen, wenn auch örtlich und volkstümlich unterschiedenen Kunstübung als Ausfluß einer gleichen Kulturstufe gegenüber. Im Norden Amerikas reicht das Gebiet der Eskimositten und der Eskimokunst von Grönland bis zur Beringstraße. Im Nordosten Asiens schließt sich ihm das Gebiet der Tschuktschen an, die, wenn sie auch halbwilde Renntierherden halten, ihrer eigenartigen Kunstfertigkeit wegen doch nicht von den Eskimos getrennt werden können. Nordenskiöld, der sie am genauesten untersucht hat, stellt sie sogar eine Kulturstufe tiefer als diese.

Allen diesen arktischen Völkern ist in neuerer Zeit Eisen und Kupfer zugeführt worden. Sie selbst aber verarbeiten nach wie vor nur Felle, Steine, Knochen, Renntiergeweihe und Walroßzähne; Hans Hildebrand sagt gerade über sie mit Recht: „Ein Volk, das die Kunst, die Metalle zu bearbeiten, noch nicht versteht, nimmt immer noch den Standpunkt des Steinalters ein, auch wenn es sich im Besitze des einen oder des anderen Metallgegenstandes befindet.“

In Bezug auf Kleidung und Wohnung hat das harte Klima, in dem diese Völker leben, sie natürlich über die Australier und Buschmänner hinausgeführt. Zwar besteht auch ihre Kleidung nur aus Fellen; aber diese Felle sind doch kunstvoll zu Röcken, Jacken und Hosen verarbeitet. Freilich sind auch ihre Sommerwohnungen in der Regel nur Fellzelte über einem Gerüste von Treibholz oder Walfischrippen; aber für den langen Winter errichten die meisten Eskimos sich gekuppelte Schneehütten, die aus einem in der Regel runden oder ovalen Hauptgemach und einigen Vorgemächern bestehen, ja, die Zentraleskimos im Nordosten Amerikas erweitern, wie Boas berichtet, hier und da ihre runden Einzelhütten aus Schnee zu umfangreicheren, mehrfach gegliederten und daher auch mehrfach gekuppelten Vereinshäusern, in denen gemeinsam gesungen und gespielt wird.

Ihrem Schmucktrieb am eigenen Körper zu genügen, haben die Polarvölker bei ihrer notgedrungenen Vermummung nicht viel Gelegenheit; doch ist das Tättowieren einzelner

Körperteile mit einfachen, aber doch rhythmisch und symmetrisch durchgebildeten Punkt- und Strichmustern wenigstens den Polarfrauen Amerikas nicht unbekannt. Ihre Zierkunst verschließt sich der Aufgabe, den Fellkleidern einen angemessenen und eigenartigen Schmuck zu verleihen, keineswegs, ergeht sich aber besonders in der Verzierung aller ihrer Geräte aus Knochen, vorsintflutlichem Mammutelfenbein, Renntierhorn und Walroßzahn. Die Pfeilstrecker, die Bohrerbügel, die Kisten- und Eimergriffe, die Tabakspfeifen, die Nadelbüchsen u. s. w. der Eskimos Nordwestamerikas — den Eskimos von Grönland fehlt diese Kunstübung — pflegen über und über mit eingeritzten, schwarz, seltener rot ausgefüllten Verzierungen, an den Enden auch mit ausgeschnitzten Tierköpfen oder anderem Schmucke versehen zu sein. Geometrische Linienführungen sind verhältnismäßig selten und gehen, soweit sie technischen Ursprungs sind, wie schon



Bohrerbügel der Eskimos mit gezeichneten Tierhäuten. Nach Bastian.

Große bemerkt hat, nicht über die einfachsten Motive des Bandes, der Naht, des Saumes hinaus, während man in den häufig dargestellten Kreisen, auch konzentrischen Kreisen, teils Perlen an der Schnur, teils Mond- oder Sonnensinnbilder zu erkennen meint. Selbst durch Tangenten verbundene konzentrische Kreise, die den Eindruck von Spiralen machen, kommen vor. Der weitaus größte Teil der Ornamentik der Polarvölker ist aber wieder der Natur und dem Leben, besonders der nordischen Tierwelt, entlehnt. Von einfachen ornamentalen Reihen ausgespannter Tierhäute, weidender Renntiere, aus dem Wasser tauchender Walrosse, hintereinander her schwimmender Fische und rhythmischen Reihen verschiedener solcher Tiere, denen sich auch wohl einmal eine abwechselnd aus Sommerzelten und Menschen bestehende Zierreihung anschließt, geht diese Ornamentik zu bilderschriftartigen Darstellungen, vor allen Dingen aber zu bildlichen Erzählungen aus dem Leben der nordwestlichen Eskimos und der Tschuktschen über. Jagd- und Fischzüge sind dargestellt, Wanderungen und häusliche Verrichtungen, Festlichkeiten und Streitigkeiten. Bewundernswert ist die Deutlichkeit und Lebendigkeit, womit diese Naturkinder, die den menschlichen Kopf nur durch eine schwarze Scheibe darstellen, zu erzählen wissen. Vielfach



Eskimodiadem mit plastischen Seehundsköpfen. Nach Hildebrand.

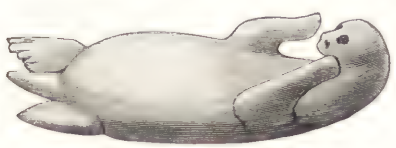
stehen diese bildlichen Erzählungen aus dem Leben, die als geschichtliche Überlieferungen angesehen sein wollen, auch an der Spitze der Entwickelung und verwandeln sich, wie Walter James Hoffman gezeigt hat, durch reihenweise Wiederholung und äußerliche Umbildung erst allmählich in Zierstreifen; ja, der ursprüngliche Entwickelungsgang wird überhaupt auf diesem Weg erfolgt sein. Die Sprache der menschlichen Gebärden wird, graphisch dargestellt, sofort zur Bilderschrift; und die Begebenheiten werden, schematisch aufgefaßt, sofort zur Verzierung. Von den abgebildeten Gegenständen mit einfachen Zierreihen gehört der Bohrerbügel mit den Tierhäuten (s. die obenstehende Abbildung) dem Berliner Museum für Völkerkunde, das Eskimodiadem mit plastischen Seehundsköpfen (s. die obenstehende Abbildung) der Vega-Sammlung in Stockholm.

Den plastisch verzierten Enden der Geräte tritt aber bei den Eskimos wie bei den Tschuktschen als wirklich freie Kunst auch eine ausgebildete Kleinplastik an die Seite. Auf dem Gebiete der Knochen-, Elfenbein-, Renntierhorn- und Walroßzahnschnitzerei zeigen gerade die Polarvölker sich als die nächsten Erben der paläolithischen Renntierkünstler der Höhlenbewohner Frankreichs, als deren unmittelbare Nachkommen sie von einigen Forschern angesehen werden. Ihre menschlichen Gestalten, wie die abgebildeten Tschuktschenfiguren der Stockholmer Sammlung (s. die nebenstehende Abbildung), sind offenbar um nichts besser, als die vorzeitlichen menschlichen Statuetten Südfrankreichs, doch sind sie besser erhalten und zeigen daher deutlicher als jene die strenge „Frontalität" im Sinne Julius Langes (vgl. S. 10), von der die Kunst der Naturvölker so wenig Ausnahmen kennt wie die Kunst der Urvölker. Die tierischen Gebilde dieser Art pflegen in den Gesamtumrissen richtig gesehen und wiedergegeben zu sein; an warmem Eigenleben und künstlerischer Durchbildung aber stehen sie hinter den besten urzeitlichen Leistungen derselben Gattung zurück. Fast die ganze Tierwelt des Nordens ist vertreten: hauptsächlich die großen Säugetiere des Meeres, Walfische, Walrosse, Robben, Seehunde jeder Art; Eisbären, Füchse, Wasservögel kommen hinzu; gerade die Renntiere aber, die in der Plastik der alteuropäischen Renntierjäger und in den Ritzzeichnungen der Polarvölker so häufig sind, kommen unter ihren plastischen Schnitzereien kaum vor. Die Körperformen dieser Tiere sind den arktischen Bildschnitzern wahrscheinlich doch zu reich und zart gegliedert. Unsere untenstehende Abbildung zeigt eine von den Aleuten stammende, auf dem Rücken liegende Robbe der Vega-Sammlung in Stockholm. In Amerika sind das Nationalmuseum zu Washington und das Handelsmuseum zu San Francisco, in Deutschland das Berliner Museum für Völkerkunde und das Münchener ethnographische Museum reich an arktischen Schnitz- und Ritzarbeiten.



Tschuktschenfiguren (Mutter und Kind). Nach Hildebrand.

Ihrem Herstellungszweck nach werden die plastischen Arbeiten dieser Art teils als Fischköder, teils als Spielzeuge für Kinder oder Erwachsene, teils als Bestandteile oder Zieraten von Kleidern und Geschirren, teils als Amulette, als Schutzgehänge von mystisch-religiöser Bedeutung, angesehen. Unmöglich aber erscheint es auch nicht, daß manches kleine Stück dieser Art nur seiner selbst willen als Schöpfung eines freien Kunsttriebes entstanden ist. Mit der Frage der Entwickelung dieser ganzen Eskimokunst hat sich Hoffman neuerdings beschäftigt. Es wird der Versuch gemacht, in einzelnen Ornamenten den Einfluß der Haida-Indianer, in anderen denjenigen der russischen Tschuktschen, in noch anderen gar denjenigen der Papua der Torresstraße nachzuweisen; und es wird nachgewiesen, daß auch hier die geradlinigen Ornamente eine ältere, die konzentrischen Kreise eine jüngere Entwickelungsstufe bezeichnen. Daß aber diese konzentrischen Kreise nicht etwa den gleichen Kreiszieraten der Papua entlehnt, sondern hier wie dort und in anderen Ländern heimisch sind, gibt zum Glück auch Hoffman zu.



Auf dem Rücken liegende Robbe (Kleinplastik von den Aleuten). Nach Hildebrand.

Im allgemeinen haben wir gesehen, daß es der Kunst aller dieser Jäger- und Fischervölker an übersinnlichen und sinnbildlichen Beziehungen keineswegs fehlt. Aber stärker noch tritt überall ihr realistischer Grundzug hervor. Wir lernen auch von ihr, daß die Kunst nicht mit der Symbolik, sondern mit der Naturbeobachtung beginnt.

2. Die Kunst der Naturvölker auf der Stufe der jüngeren Steinzeit.

Im Lichte der gegenwärtigen Völkerkunde erscheinen die Bewohner der Inseln des Stillen Ozeans und der Wälder und Steppen Amerikas durch Rassenverwandtschaft, Glaubensähnlichkeit und Gleichheit des aufs Mutterrecht gegründeten Familienwesens als ein einziger Völkerkreis, den Ratzel den pacifisch-amerikanischen Völkerkreis nennt. Schließen wir von diesem Kreise zunächst noch die bronzekundigen Kulturvölker Altamerikas und die eisenkundigen, vielfach von höherer asiatischer Kultur berührten Malaien aus, so stehen wir einer Gruppe von Naturvölkern gegenüber, die auch durch gleiche oder ähnliche wirtschaftliche und kunstgewerbliche Verhältnisse zu einer Einheit zusammengefaßt werden.

Die Begründer dieser ethnographischen Anschauung sehen in Amerika nicht den fernen Westen, sondern den fernsten Osten, so daß nicht die Westküste dieses Weltteils als der Westrand, sondern seine Ostküste als der Ostrand der bewohnten Erde erscheint. Die Westgrenze des pacifisch-amerikanischen Völkergebietes aber fällt mit der Ostgrenze der großen malaiischen Inselwelt zusammen. Der 130. Längengrad östlich von Greenwich bildet die Scheidelinie. Östlich von ihr erstreckt sich im Süden des Äquators von Neuguinea bis zu den Fidschi-Inseln das melanesische (schwarzinselige), im Norden des Äquators von den Palau-Inseln bis über die Gilbertinseln hinaus das mikronesische (kleininselige) Gebiet in den Stillen Ozean hinein, während das dritte, das polynesische (vielinselige) Gebiet das mächtige Mitteldreieck der Südsee einnimmt, dessen drei Eckpunkte von Neuseeland im Südwesten, den Sandwichinseln im Norden, der Osterinsel im Südosten gebildet werden. Wie die ozeanische Inselwelt aber können wir auch das amerikanische Festland, soweit es diesem Abschnitt angehört, für unsere Zwecke in drei Hauptgebiete zerlegen, deren erstes von den nordwestlichen Indianerstämmen im Westen des Felsengebirges, deren zweites von den übrigen nordamerikanischen Wald- und Steppenindianern bewohnt wird, während das dritte die Indianer Südamerikas, besonders Brasiliens, umfaßt.

Alle diese Völker stehen auf dem gemeinsamen wirtschaftlichen Boden der jüngeren Steinzeit. Ihre Waffen und Geräte sind von Stein, Knochen, Holz oder Muscheln. Ackerbau und Viehzucht werden nur in bescheidenen, örtlich bedingten Grenzen geübt. Die Kunst, Matten und Körbe zu flechten, ist allen Stämmen dieses Völkerkreises, die Weberei, an deren Stelle vielfach die Tapabereitung, die Herstellung von Rindenzeugen durch Klopfen aufgeweichten Bastes, tritt, ist nur einigen mikronesischen und den meisten amerikanischen Stämmen, die Töpferei ist den Melanesiern, den Amerikanern mit Ausnahme der Nordwestindianer und einigen, doch wenigen Polynesiern bekannt.

Die Baukunst dieses zu seinem großen Teil unter scheitelrechten Sonnenstrahlen inmitten tropischer Pflanzenpracht hinträumenden Völkerkreises hat aus vorgeschichtlicher Zeit an manchen Orten mächtige Unterbauten, Terrassen, Stufenpyramiden in Erdwerk, kyklopischer Mauerschichtung oder gar wohlgefügtem Quaderbau aufzuweisen, steht aber in geschichtlicher Zeit, d. h. hier seit der Ankunft der Europäer, im wesentlichen auf der Stufe der Pfahlbaukunst, wenn diese im eigentlichen Sinne auch nur in einem Teile Melanesiens, besonders auf Neuguinea, und in einem Teile Südamerikas, besonders in Guayana, geübt wird.

Die Tier- und Menschenbildnerei erreicht hier selten die schlichte Natürlichkeit, die die Jägervölker ihr zu geben verstanden. Der Mangel richtiger Auffassung und Wiedergabe wird aber in der Regel hinter eine phantastisch-konventionelle Stilisierung versteckt, deren Folgerichtigkeit eine zielbewußte Bethätigung des Kunstsinns dieser Völker verrät. An zusammenhängenden

Schilderungen bestimmter Vorgänge fehlt es auch keineswegs überall. Aber die Absicht, sich mitzuteilen, überwiegt dann meist den Trieb, sich künstlerisch auszusprechen, in solchem Maße, daß die Darstellungen dieser Art sich der Bilderschrift nähern, ja, sich an einigen Orten zur wirklichen Bilderschrift, wenn auch erst zu deren unterster Stufe, der Piktographie, erheben, die nur den Sinn und Zusammenhang des Ganzen gibt, die Wahl der einzelnen Wörter aber dem Leser überläßt.

Die ganze vielfach zügellose künstlerische Phantasie dieser Völker aber spricht sich in ihrer Zierkunst aus. Mit der Verzierung des eigenen Körpers durch Bemalung, Narbenzeichnung oder Tättowierung fangen auch sie an. Neben ihrem Schmuck aus Tierzähnen, Muscheln, Federn, Muschelperlen oder eingeführten Glasperlen tritt das Maskenwesen bei ihrer Ausstattung besonders hervor. Kriegs- und Fest-, Zauber- und Tanzmasken gehören zu den selbständigsten Erzeugnissen ihres Kunstfleißes. In der Verzierung ihres Hausrats, ihrer Boote, ihrer Werkzeuge fehlen Pflanzenmotive nicht völlig, spielen aber Tier- und Menschengestalten in den mannigfaltigsten und üppigsten Zusammensetzungen und Verschlingungen oder auch in der seltsamsten linearen Geometrisierung eine Hauptrolle; ja, gerade in Bezug auf Zierweisen dieser Art ist es neueren Forschern vielfach gelungen, den Nachweis zu führen, daß anscheinend rein geometrische Muster manchmal nichts weiter sind als stilisierte Motive ursprünglicher Tier- oder Menschendarstellungen, deren symbolische oder religiöse Bedeutung sich hier und da noch erkennen läßt.



Pfahlbau von Annapata. Nach Finsch. Vgl. Text, S. 51.

Gemeinsame religiöse Vorstellungen spielen vielfach in die Kunst der Inselbewohner des Stillen Ozeans hinein. Der polytheistische Sagenkreis, der sich auf pantheistischer Grundlage entwickelt hat, bezieht sich hauptsächlich auf die Schöpfungsgeschichte, belebt dann aber die ganze Welt und ihre Geschichte von der Urzeit bis zur Gegenwart mit ungezählten Göttern und Geistern. Die Geister von Steinen, Pflanzen und Tieren können so gut göttlicher Verehrung teilhaftig werden wie die Geister verstorbener Menschen. Die Schutzgeister der Stämme und der Einzelnen erscheinen nicht selten in der Gestalt von Schlangen, Eidechsen, Krokodilen oder Haifischen. Ahnen- und Tierverehrung verquicken sich daher in wunderlicher Weise.

Die aus Holz oder Stein geschnittenen menschlichen Gestalten, die in dem ganzen Gebiete verbreitet sind, sind nicht sowohl als Götzen wie als Ahnenbilder aufzufassen. Gelten sie auch als die Gefäße, in die göttergleiche Geister gefahren, die Seelen der Verstorbenen oder Teile dieser Seelen eingefangen sind, so betet der Ozeanier sie doch nicht an. Vom Fetischdienst des Negers ist er, wie schon bei Waitz-Gerland hervorgehoben worden, weit entfernt.

Melanesien, das Reich der „schwarzen Inseln", hat seinen Namen von seiner dunkeln, kraushaarigen, negerähnlichen Bevölkerung (Papuas, Negritos), die eine anthropologische Ausnahmestellung unter den übrigen, straff- oder lockenhaarigen, gelb- oder rötlichbraunen Stämmen des pacifisch-amerikanischen Völkerkreises einnimmt. Weitaus die umfangreichste Insel dieses Gebietes ist Neuguinea, dessen Kunst neuerdings den Anstoß zu den wichtigsten Erörterungen in Bezug auf die Entwickelungslehre der Ornamentik gegeben hat; zu seinen ethnographisch bedeutsamsten Inselgruppen gehören die Fidschi-Inseln; gerade in künstlerischer Beziehung aber finden wir vielleicht die eigenartigsten Leistungen auf dem deutschen Bismarckarchipel.

Da die Tempel der Melanesier sich nicht von ihren Gemeindehäusern sondern lassen, diese aber nur Einzelhäuser in vergrößertem Maßstabe sind, so spiegelt der Wohnbau dieser Völker ihre ganze Baukunst wider. Hohe, frei durchs Haus gehende Mittelpfosten als Träger des ausgesprochenen Dachfirsts und niedrigere Eckpfosten als Träger der tief herabreichenden Seiten des manchmal kahnförmigen Daches bilden das Holz- oder Bambusgerüst des in der Regel viereckigen Hauses. Die leichten Wände zwischen diesem Gerüst pflegen aus Flechtwerk oder Matten zu bestehen. Das Dach wird mit Palmblättern oder Matten gedeckt. Das Bemerkenswerteste ist, daß die mit steinernen Äxten behauenen hölzernen Pfähle oder Balken nur durch Binden und Stricke von Rotang, Bast oder Lianen miteinander verbunden und befestigt werden. Eigentliche Pfahlbauten dieser Art sind, wie schon bemerkt, besonders auf Neuguinea verbreitet. Im Norden stehen an der Geelvinkbai wie an der Humboldtbai ganze Dörfer im Wasser. Den Pfahldörfern des Südostens der Insel hat Finsch eine besondere Abhandlung gewidmet. Die Seitenansicht eines Pfahlbaues von Annapata mit walmartig eingezogenen Giebeln stellt unsere Abbildung S. 50 dar. Übrigens lassen sich gerade in der Baukunst Neuguineas hier und da malaiische Einflüsse nachweisen.

Für die Bildnerei ist den Melanesiern eine gewisse Begabung nicht abzusprechen. Für ihre Steinbildnerei kommen besonders die aus Kreide geschnitzten Ahnenfiguren Neumecklenburgs (New Irelands) in Betracht, die man schon in den ethnographischen Museen von Berlin, München, Hamburg und Dresden kennen lernt. In ihrer kreidigen Weiße mit geringen gelben und roten, hier und da auch blauen Bemalungen sehen sie beim ersten Anblick wie Gipsfiguren aus. Die Körperverhältnisse sind unverstanden, die Beine zu kurz, die kugel- oder gar würfelförmigen Köpfe zu groß. Manchmal liegen Stirn und Nase, wie bei vorgeschichtlichen Werken, in einer vorspringenden Fläche, hinter der das übrige Gesicht zurücktritt. Die Augen sind kreisrund, das wollige Haar ist durch ein Netzwerk vorspringender Quadrate wiedergegeben. Die Arme sind entweder symmetrisch erhoben oder an die Brust gelegt. Die strenge Gleichseitigkeit hat noch nicht einmal der „Frontalität" im Sinne Langes (vgl. S. 10), die wenigstens den Gliedern eine freiere Bewegung gestattet, Platz gemacht.

Besser und gleichmäßiger durchgearbeitet sind die melanesischen Holzbildwerke, die, abgesehen von einigen schwarz gefärbten vorspringenden Teilen, unbemalt zu sein pflegen. Zu den merkwürdigsten gehören die Ahnenbilder der Geelvinkbai im Nordwesten Neuguineas; diejenigen des Dresdener Museums hat Uhle veröffentlicht. Merkwürdig ist, daß sie entweder, wie ein solcher „Ahne" des British Museum, hinter eigentümlich durchbrochenen Balustraden sitzen oder, wie der Ahne des Dresdener Museums (s. die Abbildung, S. 52), einen ähnlich durchbrochenen Gegenstand, in dem Schurtz nur den Rest einer Stütze erkennen will, mit beiden Händen vor sich halten und scheinbar zum Munde führen. Merkwürdig ist auch, daß der „Künstler", wie unsere abgebildete Seitenansicht zeigt, als kenne und mißverstehe er Hildebrands Ansicht über

das Problem der Form in der Kunst, seine Figur manchmal so völlig in den Raum des gegebenen Holzblocks hineinzukomponieren versucht, daß Hinterkopf und Gesicht, um mit beiden die Außenwand des Blocks zu berühren, auseinandergezerrt und durch ein nichtssagendes Kopfverlängerungsglied verbunden werden. Andere Holzschnitzereien der Geelvinkbai zeigen bereits die besondere melanesische Ornamentik, in der sich, ganz im Sinne der mythologischen Vorstellungen Ozeaniens, Tier- und Menschengestalten zu schwer entwirrbaren, in ihrer Gesamthaltung aber nicht ohne Formengefühl abgerundeten Zieraten zusammenfügen. Bedeutsame Beispiele dieser Art sind die ebenfalls von Uhle herausgegebenen Schiffsschnäbel, Löffelstäbe und Amulette,



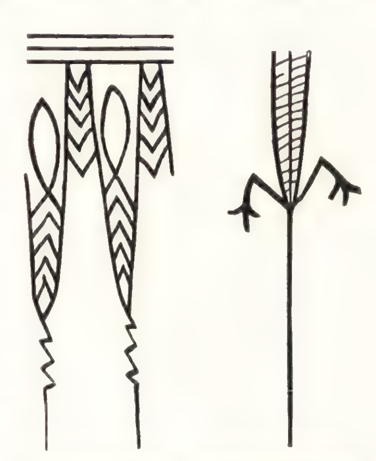
a b

Ahnenbild von der Geelvinkbai (a von vorn, b im Profil). Nach Uhle. Vgl. Text, S. 51.

unter deren Tiermotiven der geöffnete Krokodilrachen überall erkennbar ist, während die menschlichen Glieder sich an ihren Enden manchmal bandartig aufrollen.

Uhle ist auch einer der ersten gewesen, der die geometrischen Muster in Schnitz- und Ritzarbeiten Neuguineas, zunächst der Geelvinkbai, auf ihren menschlichen und tierischen Ursprung und zugleich auf ihre mythologische Bedeutung zurückgeführt hat. Beim ersten Anblick erinnert die durchbrochene Arbeit dieser Fragezeichen- und S-Bänder, dieser Tangentenkreise und Flammenformen keineswegs an Tiere und Menschen. Hat man aber erst einmal innerhalb des Gesamtmusters einige unzweifelhafte Tier- und Menschengestalten mit bandartig abgerollten Endgliedern und einige deutliche Krokodilrachen entdeckt, so überzeugt man sich bald, daß verzettelte Tierfiguren in der That die Grundlage dieser ganzen Ornamentik bilden können. Östlich von der Geelvinkbai macht diese Ornamentik bald anderen, dünneren Liniengebilden Platz, wie sie uns z. B. an Pfeilschäften des Dresdener Museums entgegentreten (s. die Abbildung, S. 53); aber gerade die Herkunft dieser Muster aus Krokodil- oder Eidechsendarstellungen ist unverkennbar. Uhle faßt daher beide Arten unter dem Namen der „Tierornamentik von Nordwest-Neuguinea“ zusammen.

Für ganz Neuguinea haben andere Forscher die Untersuchungen Uhles später weitergeführt. Für das britische Neuguinea hat Alfred C. Haddon, auf die Gegenstände der Londoner Sammlungen gestützt, fünf scharf voneinander gesonderte künstlerische Bezirke abgegrenzt und aus der allmählichen Entwickelung der Menschen- und Tiergestalten dieser Kunst zu geometrisierenden Formen die weitestgehenden Folgerungen für die Geschichte der Verzierungskunst überhaupt gezogen. Für das deutsche Neuguinea (Kaiser Wilhelmsland) ist K. Th. Preuß im Anschluß an das reiche Material des Berliner Museums für Völkerkunde denselben Weg gegangen. Es ist lehrreich zu sehen, wie auch hier jeder Bezirk seine Kunst für sich hat, die ihren eigenen Entwickelungsgesetzen folgt. Im Bezirk Finschhafen sind die plastischen Menschenbilder hockend dargestellt. Eine hohe Mütze bedeckt den mit lang herabhängenden Ohrläppchen versehenen Kopf, der so völlig zwischen die Schultern herabgedrückt ist, daß das viereckige Kinn den Nabel berührt. Anscheinend geometrische Muster und Bänder, die in Kürbisse, in Holz, Schildpatt oder Bambus eingeritzt und mit Schwarz, Weiß und Rot ausgefüllt sind, entstehen aus Reihen tanzender Menschengestalten, deren Körper zu Ovalen oder Rhomben, deren aneinanderstoßende Glieder zu Winkelmustern werden. Kreuze entstehen aus Auge und Nase. Vogelköpfe werden zu Trapezen, Halbkreisen, Dreiecken und Spiralansätzen. Im Bezirk der Astrolabebai zeigen die hockenden plastischen Menschengestalten einen anderen Typus. Der Kopf trägt, vielleicht als Andeutung des Haares, eine tellerartige Bedeckung, das Gesicht ist lang, das Kinn nicht eckig, sondern spitz. Unter der vorstehenden Stirn blicken Rechteckklötze als Augen hervor. Die Linienornamentik ist eckiger als in Finschhafen. Bei der Umwandlung von Menschen in Ornamente sieht man an verschiedenen Zwischenstufen deutlich, wie allmählich der Kopf verschwindet, der Leib zur Rhombe wird, die Arme und Beine zu geraden Linien werden, die einander im Winkel berühren. Im Bezirk der Nordküste sind die plastischen Menschenfiguren in der Regel stehend mit erhobenen Händen gebildet. Die Ohren sind normal; eine besondere Aufmerksamkeit ist der Nase gewidmet, die manchmal schnabelartig verlängert wird. Die Linienornamentik dieses Gebietes ist besonders reich. Gerade hier lassen sich die Vorbilder, durch deren Verkümmerung, Abwandlung und Reihung die geometrischen Muster entstanden sind, besonders deutlich erkennen. Sie beschränken sich auf hockende und tanzende Menschen, auf menschliche Gesichter und ihre Teile, fliegende Hunde, Fische, Schlangen und Eidechsen. „Alle diese Gegenstände der Darstellung", sagt Preuß, „haben eine derartige Auflösung in einfache Linien erfahren, daß das Studium ihrer Entwickelung für die Ornamentforschung überhaupt äußerst fruchtbar ist, zumal die Ableitungen von ganz verschiedenen Vorbildern einander sehr nahe stehen." Rundliche Mäanderbänder z. B. werden einmal von tanzenden Menschen, ein anderes Mal von fliegenden Hunden abgeleitet. Da die Zwischenstufen der Entwickelung alle vorhanden sind, läßt sich dieser Werdegang nicht leugnen. Die meisten dieser Muster sind auch so fremdartig und reich gegliedert, daß sie ohne besondere Ausgangspunkte nicht zu denken sind. Seinen einfachen schematischen Mustern, den Zickzacklinien und selbst den mäanderartigen Gebilden gegenüber aber wird der eingeborene Künstler sich ihrer Ableitung keineswegs immer



Tierornamentik von Nordwest-Neuguinea. Nach Uhle. Vgl. Text, S. 52.



Schnitzwerk aus Neumecklenburg.
Nach Ratzel. Vgl. Text, S. 55.

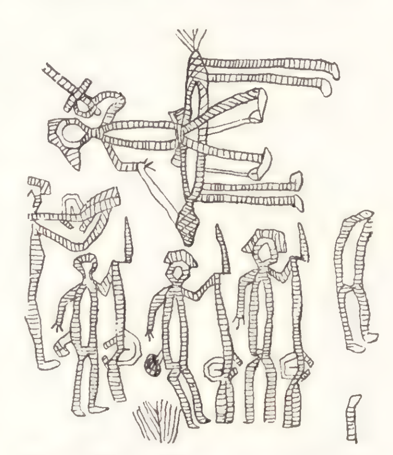
bewußt sein. Gerade die festgestellte Ableitung der gleichen einfach geometrischen Muster aus verschiedenen lebenden Wesen beweist, daß diese Muster schon unabhängig von den Bildern solcher Wesen in der Empfindung des Zeichners vorhanden sind, so daß, genau genommen, alle jene organischen Gebilde allmählich in sie hineinkomponiert werden.

Auf dem Bismarckarchipel, besonders auf Neumecklenburg, nehmen die aus menschlichen und tierischen Motiven zusammengeschweißten Holzschnitzereien jene bizarr-phantastische Eigenart an, die sie zu den sonderbarsten und eigentümlichsten kunstgewerblichen Erzeugnissen der ganzen Welt macht. Wer sie einmal gesehen, wird wie von Fieberträumen von ihnen verfolgt. Man spürt den Druck der sengenden Tropenglut auf die Einbildungskraft ihrer Erzeuger. Schon ihre durchgängige schwarz-weiß-rote Bemalung, der nur selten etwas Gelb und (eingeführtes) Blau zugesetzt ist, gibt ihnen einen besonderen Charakter. Hauptsächlich liegt dieser aber in den Motiven der einander mit offenem Rachen fassenden und wieder loslassenden Menschen- und Tiergestalten und in der kunstvoll durchbrochenen, stabwerkartigen Arbeit dieser steinzeitlichen Schnitzkunst, die uns an Giebelbalken und Thürpfosten, an Tanzmasken und Amuletten, kurz überall, wo es etwas darzustellen und auszuschnitzen gibt, entgegentritt. Der Kern, den das ganze Gitterwerk umhüllt, ist in der Regel eine menschliche Gestalt; manchmal sind es aber auch verschiedene Gestalten, die einander in allen möglichen und den unmöglichsten Stellungen berühren. Nicht selten scheint auch ein Fisch, eine Eidechse, öfter ein Hahn, am häufigsten der heilige Totenvogel der Ozeanier, der Nashornvogel, die Hauptfigur zu sein. Die Augen pflegen aus eingesetzten Muscheldeckeln zu bestehen und spielen zuweilen schon, losgelöst von tierischen oder menschlichen Gesichtern, eine selbständige Rolle in der Gesamtdarstellung. Jedes Werk gibt ein neues Rätsel auf. Neuerdings hat Heinrich Schurtz in überzeugender Weise die Grundlage zum mythologischen Verständnis dieser Gebilde geschaffen. Es liegt im Wesen des Ahnenkultus, sich stammbaumartige Ahnenreihen vorzustellen, ihre Abbilder aneinanderzureihen und zu einander in Beziehung zu setzen. Es liegt im Wesen des eng mit der Ahnenverehrung verknüpften Tierkultus, Tierahnen in solchen Darstellungen mit Menschenahnen abwechseln zu lassen. Es liegt aber auch im Wesen dieses ganzen Doppelkultus Verstorbener, Hinweisungen aufs jenseitige Leben aufzunehmen. An die Stelle des Totenschiffs, das die Seelen ins Jenseits befördert, tritt, sobald das Seelenreich über den

Wolken anstatt auf fernen Inseln im Meere gesucht wird, der Totenvogel; und als dieser gilt eben im ganzen malaiisch-melanesisch-polynesischen Gebiete vorzugsweise der Nashornvogel. Der geöffnete Tierrachen, aus dem Menschengestalten hervorragen, ist nicht das Sinnbild des Verschlingens, sondern das Sinnbild engster Verbindung, des Hervorwachsens des einen Geschöpfes aus dem anderen.

In Deutschland sind die ethnographischen Museen von Berlin, Dresden, München und Hamburg reich an Arbeiten dieser Art. Unsere Abbildung S. 54 zeigt einen Gebäudeaufsatz des Berliner Museums, in dem eine aus Muscheln und Einsiedlerkrebsen zusammengesetzte menschliche Gestalt verarbeitet ist.

Auch nach Ritzzeichnungen und ihren Deutungen müssen wir uns noch außerhalb Neuguineas im melanesischen Gebiete umsehen. Bilderschriftartige geschwärzte Ritzzeichnungen finden sich besonders auf Stäben und Stöcken aus Bambusrohr, wie bei den Negritos in der „melanesischen Diaspora" (Ratzel) der Halbinsel Malakka, so bei den Bewohnern Neukaledoniens (s. die nebenstehende Abbildung) und der Neuen Hebriden. Bei den Negritos (Orang Hutan, Orang Semang) von Malakka handelt es sich um die neuerdings von Stevens und Grünwedel ans Licht gezogenen eingeritzten und mit Holzkohle eingeschwärzten Muster auf den Bambuskämmen der Frauen, den Bambusköchern, Blasrohren und Zauberstäben der Männer, die man im Berliner Museum für Völkerkunde kennen lernt. Die Muster bestehen scheinbar aus geometrischen Figuren, wie Winkeln, Dreiecken, Vierecken, Kreisen, Zickzacklinien; bei näherer Untersuchung aber haben sie sich durch die Aussagen Eingeweihter als stilisierte und abgekürzte Darstellungen wunderwirkender Tiere und Dinge erwiesen: Zickzacklinien z. B. gelten als Froschbeine, diese als ganze Frösche, die den Sumpf andeuten, in dem sie leben. Im Zusammenhang bilden diese Zeichen Zauberformeln, welche die Träger der Gegenstände vor Krankheiten und anderen Gefahren schützen sollen. Jede Gefahr hat ihre besondere Formel, jede Formel ihr besonderes Muster. Ähnliches findet sich, nach Kämmen des Dresdener Museums zu urteilen, bei den Negritos der Philippinen.



Bambusstabzeichnung von Neukaledonien. Nach dem Original im Dresdener ethnographischen Museum.

Den wilden, der Menschenfresserei ergebenen Melanesiern gegenüber bilden die Mikronesier und Polynesier zusammen ein einheitliches, wenn auch nicht in allen Stücken gesitteteres und besitzreicheres, so doch weicheres und sinnigeres Geschlecht.

Die Mikronesier machen im ganzen den Eindruck eines von einer ehemals höheren Kulturstufe herabgestiegenen Völkchens. „Ein leiser Hauch geschichtlichen Lebens", sagt Ratzel, „umschwebt melancholisch ihre Dörfer und die Einsamkeit der überflüssig gewordenen Ringwälle auf den Hügeln." Finsch spricht umgekehrt wiederholt von den „prähistorischen" Bauten dieses Inselgebietes. Die unbekannte Geschichte dieser Völker, die seit kurzem im Schutze des Deutschen Reiches stehen, erscheint unseren Augen eben als Vorgeschichte. Namentlich auf den Karolinen, z. B. auf der alten Häuptlingsinsel Lälla (Leilei) bei Kuschai (Kusaie) und auf einer kleinen Basaltinsel bei Ponapé, finden sich gewaltige, zum Teil holzstoßartig aus längsliegenden

Basaltsäulen aufgeschichtete Mauern, die der vereinten Arbeit längst vergangener Geschlechter ihre Entstehung verdanken. Steinerne Unterbauten, die in bescheidenem Maße diesen geschichtlichen oder vorgeschichtlichen Überresten entsprechen, gehören hier aber auch zu den Besonderheiten der Wohnhäuser des gegenwärtigen Geschlechtes, die im übrigen auf jeder mikronesischen Inselgruppe ihre Besonderheiten haben. Auf den Karolinen z. B. sind die Tragpfosten regelmäßig behauen, zeichnen die Dächer sich durch hohe, schmale, manchmal bemalte Giebel aus, zwischen denen der First sich sattelförmig senkt. Auf den Palauinseln verläuft der Dachfirst gerade, springt aber an den Giebeln, um deren malerische Darstellungen zu schützen, etwas vor. Besonders reich sind hier die großen Gemeinde- oder Versammlungshäuser ausgestattet. Der malerische und plastische Schmuck der Giebel und Balken der Haupthäuser von Palau gehört zu den hervorragendsten künstlerischen Leistungen Mikronesiens. In der Mitte des Giebels pflegt eine plastische, gelb bemalte weibliche Figur von etwas reinerer und rundlicherer Formengebung, als wir sie bei den Melanesiern kennen gelernt haben, angebracht zu sein. In roter, gelber und schwarzer Farbe ist der übrige Giebel innerhalb großgeschwungener Gliederungslinien mit Gegenständen und Zeichen bemalt, unter denen sonnenradartige Rosetten und natürlich wiedergegebene große Seefische neben Reihen kleiner handelnder menschlicher Figuren eine Hauptrolle spielen. Die Balken des Inneren der Häuser aber pflegen völlig mit langen, friesartig fortlaufenden Darstellungen bedeckt zu sein. Die Zeichnungen sind zum Teil in das rohe Holz eingeschnitzt und mit weißer Masse ausgelegt, zum Teil aber auch in schwarzer, roter und gelber Flächenbemalung ausgeführt. Zwei derartige Häuserbalken, die Semper von den Palauinseln mitgebracht und Adolf Bernhard Meyer veröffentlicht hat, sowie die farbigen Nachbildungen einer Reihe anderer besitzt das Dresdener Museum. Die beigeheftete farbige Tafel „Bemalte Balken von Häusern der Palauinseln" gibt eine Reihe solcher Einzelbalken wieder, die der Steindrucker hart aneinander gerückt hat. Bilderschriftlich angehaucht erscheinen diese Darstellungen wie alle erzählenden Bilderreihen, und sie können natürlich nur aus dem ganzen Sagen- und Überlieferungenkreis der Palauinseln verstanden werden. Aber in Wirklichkeit sind es in kleinem Maßstabe doch monumentale Darstellungen von Geschehnissen, die an Lebendigkeit und Verständlichkeit der bildlichen Erzählweise für den Eingeweihten nichts zu wünschen übriglassen werden. Kanufahrten, Tänze, Kämpfe, Walfischfänge sind erkennbar. Deutlich treten überall die Häuser mit ihren steinernen Unterbauten und vorspringenden Giebeln, deutlich treten die Palmenhaine hervor; das Meer ist überall durch Fische und Kähne verdeutlicht. Die menschlichen Gestalten sind in unbeholfener Silhouettenhaftigkeit, meist in Profilstellung, aber mit ziemlich lebendiger Beweglichkeit wiedergegeben. Eine gewisse Rhythmik und Gleichmäßigkeit verleiht den Gesamtreihen die richtige friesmäßig dekorative Haltung.

Als mikronesische Besonderheit verdienen außerdem nur noch die altpalauischen Holzgeräte und Holzgefäße mit Perlmuttereinlagen hervorgehoben zu werden. Die weiß ausgeschnittenen Muschelstücke heben sich vorteilhaft von dem dunkelrot angestrichenen Holzgrunde ab. Die Muscheleinlagen sind teils aus Dreiecken, die manchmal blattartig wie an Stielen aufgereiht erscheinen, und anderen geometrischen Figurenreihen, teils aber auch aus Vogelgestalten oder gar Reihen menschlicher Kriegergestalten zusammengesetzt, wie das z. B. ein derartiges Deckelgefäß von den Palauinseln im British Museum zeigt. Als Merkwürdigkeit aber sei von ähnlichen Arbeiten des ethnographischen Museums zu Dresden noch ein Hängegefäß (s. die Abbildung, S. 57) hervorgehoben, dessen senkrecht durchbohrte Henkel durch zwei runde Perlmutterscheiben zu ihren beiden Seiten und besonders durch je eine Kaurimuschel mit mundartiger



Bemalte Balken von Häusern der Palau-Inseln.

Nach Karl Semper und den Originalen im ethnographischen Museum zu Dresden.



Öffnung unter ihnen als Nasen von Gesichtern erscheinen. Offenbar ist diese Wirkung beabsichtigt; und die Gefäße dieser Art reihen sich daher selbständig den steinzeitlichen Vorstufen der Gesichtsurnen an, die auf dänischen Inseln gefunden worden sind (vgl. S. 25).

Nicht eben am reichsten, aber in manchen Beziehungen am reinsten tritt uns die ozeanische Kultur im eigentlichen Polynesien entgegen. Die mythenreiche polynesische Religion, die Tangaroa als Weltenschöpfer und höchsten Himmelsgott verehrt, ist zugleich die Quelle und das Sammelbecken aller mythologischen Vorstellungen Ozeaniens; und die polynesische Geschichte, deren Schwerpunkt in den Überlieferungen von uralten Wanderungen beruht, die, von den mittleren Inselgruppen, besonders von Tonga, Samoa und Tahiti ausgehend, Neuseeland im fernen Süden und die Sandwichinseln im fernen Norden bevölkert haben, hat ihre Spuren auf zahlreichen Inseln in Resten uralter Baudenkmäler zurückgelassen: besonders in mächtigen, oft aus kyklopischem Mauerwerk zusammengefügten und stufenförmig ansteigenden Unterbauten, wie sie noch heute die Grundlage zu bilden pflegen, auf denen sich die „Tempel“ und Wohnhäuser Polynesiens erheben.



Altpalauisches Hängegefäß mit Gesichtsdarstellung. Nach dem Original im Dresdener ethnographischen Museum. Vgl. Text, S. 56.

Eine Weiterentwickelung der Baukunst aber bezeichnen weder diese polynesischen Tempel, die nur aus heiligen Bezirken mit Schaugerüsten, Götterbildern und Altären bestehen, noch die geräumigen polynesischen Wohn- und Gemeindehäuser, die vor den mikronesischen Anlagen dieser Art wenig oder nichts voraus haben. Nur eine klimatisch bedingte Weiterentwickelung auf Neuseeland ist bemerkenswert. Die Häuser bestehen hier vielfach aus festen Bretterwänden, und die Zimmermannskunst hatte sich dem entsprechend hier schon vor der Ankunft der Europäer so weit entwickelt, daß sie regelrechte Verzapfungen und Vernagelungen an die Stelle der in Mittelpolynesien noch nicht überwundenen Bindung der Pfosten und Balken durch Stricke setzte.

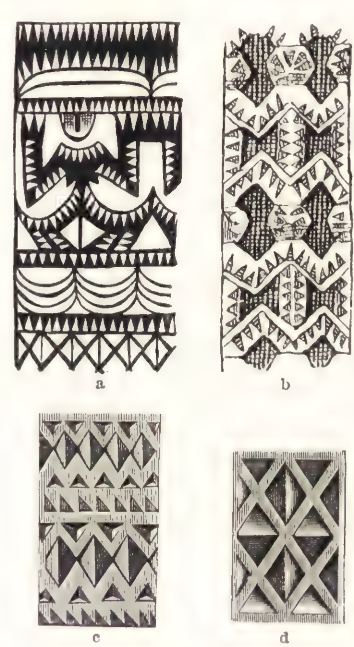
In der Bildnerei der Polynesier, die im wesentlichen Holzschnitzerei ist, treten uns, der religiösen Veranlagung dieses Volkes entsprechend, öfter als in der melanesischen oder mikronesischen Kunst menschliche Gestalten entgegen, die als Götterbilder anzusehen sind; und gerade in dieser Götterbildnerei finden wir neben ehrlichen Versuchen, die menschliche Gestalt wiederzugeben, gar nicht selten absichtliche Entstellungen, die aus mythologischen Vorstellungen entstehen. Von den polynesischen „Idolen“ der Londoner Missionary Society, die vor kurzem ins British Museum übergegangen sind, ist z. B. die rundliche Gestalt Tangaroas, deren Nabel, Nase, Augen, Ohren, Brustwarzen u. s. w. durch angeheftete Kinderfiguren gebildet werden, bei all ihrer natürlichen Unbeholfenheit eine absichtliche mythologische Mißbildung. Charakteristisch für die plastische Kunst der Neuseeländer aber ist eine männliche Gestalt (s. die Abbildung, S. 58), die die rechte Hand an den Mund legt, in der Christy Collection zu London. Die kurzen Beine und den großen Kopf teilt sie mit melanesischen Ahnenbildern.

Die strenge Symmetrie aber weicht hier, da die Arme eine freiere Bewegung annehmen, der „Frontalität“ im Sinne Julius Langes. Die Modellierung des Körpers und besonders der Gesichtszüge ist weicher, rundlicher als diejenige melanesischer Gestalten. Das Gesicht selbst zeigt bessere Verhältnisse. Augen, Mund und Nase sind natürlicher und maßvoller gebildet. Gesicht und Oberschenkel sind mit der kunstvollen Spiraltättowierung versehen, die den Neuseeländern eigentümlich ist. Merkwürdig ist bei alledem die der ganzen neuseeländischen Kunst eigentümliche Dreifingerigkeit der Hand, die auf mangelnden Zahlensinn hinweist. Eine eigenartige Häufung menschlicher Motive aber tritt uns an einem sicherlich schon absichtlich „archaischen“ Götzenbilde von den Hervey-Inseln in der Münchener Sammlung entgegen. Unter dem großen, scharfkantigen, seitlich flachgedrückten Kopfe erkennt man an jeder Seite einen verkrüppelten, nach hinten gezahnten Arm mit einer dreifingerigen Hand. Der Körper aber wird durch sechs kleine, mit gespreizten Beinen hockende menschliche Gestalten gebildet, die sich in ununterbrochener Folge, abwechselnd von vorn und von der Seite gesehen, aneinander anschließen. Spricht sich in derartigen Werken eine ähnliche mythologische Einbildungskraft aus, wie in den melanesischen Schnitzwerken von Neumecklenburg, so ist diese Kraft hier doch in einfacherem und strengerem Sinne geschult.


Männliche Gestalt von Neuseeland. Nach Ratzel. Vgl. Text, S. 57.

Gestaltungen dieser Art sind von großer Bedeutung für die Erklärung der polynesischen Ornamentik geworden. Von ähnlichen, in flacher Schnitzarbeit dargestellten weiblichen Figuren an Kultuszieräxten, Kultusruderndern und Trommeln der Hervey-Inseln ausgehend, haben Read und Hjalmar Stolpe versucht, eine ganze Klasse von scheinbar geometrischen Linienornamenten dieser Inseln für stilisierte Umbildungen derartiger Gestalten und somit diese ganze Ornamentik nicht nur für zusammengesetzt aus zahllosen Göttinnengestalten, sondern auch für den Ausdruck religiös-symbolischer Vorstellungen zu erklären, die die größte Verwandtschaft mit denjenigen haben, die wir in Melanesien gefunden. Von unserer Abbildung S. 59, die diese ornamentalen Wandlungen veranschaulicht, gehört Figur a einem Paddelknauf des Hamburger, b einem Schöpfkellenstiel des Baseler Museums, c einem Paddelblatt, d einem Axtstiel des Stockholmer Antiquariums an. Vor einer Verallgemeinerung derartiger Erklärungsversuche, die schon in benachbarten Orten zu entgegengesetzten Ergebnissen führen können, muß man sich natürlich hüten. Stolpe selbst unterscheidet in Polynesien neben der Provinz Rarotonga-Tubuai-Tahiti, der die geschilderte Entwickelung angehört, noch eine Reihe anderer ornamentaler Hauptprovinzen. In der Provinz Tonga-Samoa z. B. herrschen gerade und Zickzacklinien, die in den einzelnen Maschen eines Feldernetzes oft gegeneinander anlaufen, hier und da aber auch Platz für eingestreute menschliche und tierische Figuren lassen. In der Provinz Maori (Neuseeland) dagegen besteht die Ornamentik aus krummen Linien, meist sogar ausgebildeten Spirallinien, die sich durch das herrschend hervorblickende Muschelauge manchmal als verschnörkelte Gesichtszüge erweisen.

Eine polynesische Kulturprovinz für sich bildet oder bildete endlich die im äußersten Osten dieser Inselwelt gelegene kleine Osterinsel. Seit Geiselers und Thompsons Berichten können wir uns ein deutliches Bild von der eigenartigen Kunst dieser kleinen Sonderwelt machen, die kaum noch von 150 Seelen bevölkert wird. In der Baukunst dieser Insel fallen uns zunächst die kleinen, fensterlosen, mit steinernen Querbalken gedeckten Steinhäuser der Bildhauer am Krater des Rana Roraka und der Möweneiersammler am Seeabhang des Ranakao auf. Hier wie dort würden die Stürme keine Holzhütten geduldet haben. Man sieht also auch hier, wie die Not erfinderisch macht. Während die männliche Jugend am Ranakao der Seevögel harrte, vertrieb sie sich die Zeit mit allerlei künstlerischen Versuchen. Teils meißelte sie in halberhabener Arbeit plastische Figuren aus den freiliegenden Felsen oder an die Thürpfosten, teils bemalte sie im Innern der Gebäude Kalksteinplatten in roter, schwarzer und weißer Farbe mit Darstellungen verschiedener Art. Halb tierisch, halb menschlich gebildete Göttergestalten, unter denen der Hüter der Seevogeleier, der große Meergott Meke-Meke mit dem Möwenschnabel, in den Vordergrund tritt, bilden den Hauptinhalt dieser plastischen und malerischen Versuche, die man hauptsächlich in amerikanischen Museen studieren kann.



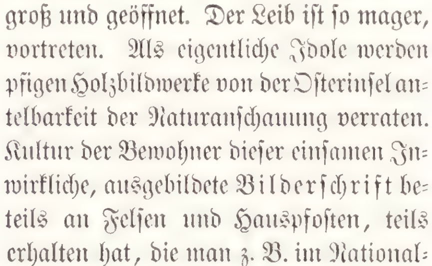
Ornamente von den Hervey-Inseln. Nach Hjalmar Stolpe. Vgl. Text, S. 58.

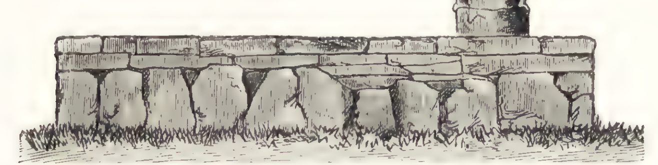
Trümmer ehemaliger Wohnstätten haben sich ringsum an allen Küsten der Insel erhalten; und neben diesen Wohnstätten zwar niemals eigentliche Tempel, wohl aber in Verbindung mit den steinernen Begräbnisstätten, die manchmal einen dolmenartigen Eindruck machen, mächtige steinerne Unterbauten (Plattformen), auf denen die halb oder ganz vergötterten Bildsäulen der Ahnen aufgestellt waren. Fanden wir Ähnliches auch in der ganzen Inselwelt des Stillen Ozeans, so liegt eine große Besonderheit der Kunstübung der Osterinsel doch gerade in der Häufigkeit und in den mächtigen Verhältnissen dieser „Plattformen“ sowie in der Eigentümlichkeit und Größe der auf ihnen aufgestellten steinernen Kolossalbildsäulen, deren Herstellung in einem besonderen Bildnerstande erblich war. Aufrecht steht keine dieser Statuen mehr. Meist liegen sie mehr oder weniger wohlbehalten auf oder neben ihren Unterbauten. Thompson hat 113 derartige Plattformen beschrieben; die mächtigste ist diejenige von Tongariki unter dem Rana Roraka, die mit ihren Flügeln an 160 m lang ist. Derselbe Reisende hat nicht weniger als 555 Steinbildsäulen der gedachten Art auf der kleinen Osterinsel gezählt. Die kleinsten von ihnen waren kaum 1 m, die größten bis 21 m hoch. Merkwürdig ist dabei, daß diese Bildsäulen nur Halbfiguren sind, die wieder ganz von dem mächtigen Kopfe beherrscht werden. Die Arme fehlen ganz oder sind in flachem Relief eng anliegend angedeutet. Die Köpfe sind hinten in der Regel flach abgeschnitten, vorn aber charaktervoll in besonderem Typus durchgeführt. Mächtige Ohren, niedrige, vorspringende Stirnen, hervortretende Wangen, lange, einwärts gebogene Nasen mit dicken Nasenflügeln, dünne, geschlossene, aber etwas vorspringende Lippen sind allen diesen Köpfen eigentümlich. Die Köpfe sind oben gerade abgeschnitten, um mächtige cylinderförmige, turbanartige rote Mützen zu tragen, die natürlich mit gestürzt sind und jetzt in der Nähe

zu liegen pflegen. Die Figuren wurden auf dem Rana Noraka selbst aus dem grauen vulkanischen Steine herausgemeißelt. Die roten Mützen aber wurden aus dem roten Tuff der Teraaihügel im Westen der Insel gewonnen. Unsere untenstehende Abbildung zeigt die Herstellung einer Plattform mit einer solchen Steinbildsäule, andere trugen ihrer ein halbes Dutzend. Alle zeigen eine künstlerische Kraftäußerung, die zu den rätselhaftesten Erscheinungen der Kunstgeschichte gehört.

Heutzutage werden auf der Osterinsel Ahnen- und Götterbilder, wie man sie in den Museen von London, Berlin, Dresden und München kennen lernt, nur noch aus **Holz** geschnitzt. Die rein menschlichen Figuren werden in der Regel als Ahnenbilder bezeichnet. Sie zeigen einen besonderen, auch in der Kopf- und Angesichtsbildung von jenen alten Steinbildsäulen abweichenden Typus. Unter den vorspringenden Stirnknochen treten die aus Stein oder Knochen eingesetzten Augen groß und rund hervor. Die Nase ist nicht nach innen, sondern in semitischer Art nach außen gebogen. Der Mund ist groß und geöffnet. Der Leib ist so mager, daß die einzelnen Rippen deutlich hervortreten. Als eigentliche Idole werden dagegen die eidechsartigen und fischköpfigen Holzbildwerke von der Osterinsel angesehen, die wieder eine frische Unmittelbarkeit der Naturanschauung verraten.

Der beste Beweis für die höhere Kultur der Bewohner dieser einsamen Insel liegt in der Thatsache, daß sie eine wirkliche, ausgebildete **Bilderschrift** besaßen, wie sie sich teils an Geräten, teils an Felsen und Hauspfosten, teils auf besonderen hölzernen Schrifttafeln erhalten hat, die man z. B. im Nationalmuseum zu Washington und im Museum von Santiago in Chile kennen lernt. Die Schriftzeichen dieser Tafeln bestehen aus regelmäßigen Reihen sich vielfach wiederholender Zeichen, in denen man stilisierte Abbildungen aus dem Tier- und Menschenleben erkennt. Es scheint eine Bilderschrift zu sein, die schon den Übergang von der Piktographie zur Ideographie, die bestimmte Begriffe darzustellen vermag, bezeichnet. Urkunden dieser Art gegenüber fühlen wir uns an die Grenzen zwischen Natur- und Kulturvölkern versetzt.





Plattform mit Steinbild auf der Osterinsel. Nach Thompson.

Wenden wir uns von der Osterinsel über den Großen Ozean der **amerikanischen Küste** zu, so haben wir, um die nächsten Verwandten der Polynesier, die Nordwestindianer, zu erreichen, nicht etwa noch weiter gen Osten vorzudringen, sondern, außer der nördlichen, sogar wieder eine westliche Richtung einzuschlagen; und nichts hindert uns, auch hierin einen Fingerzeig für den innern Zusammenhang zwischen jenen großen Ländergebieten zu beiden Seiten des Stillen Ozeans zu erkennen, von denen die „Neue Welt" nach einigen Forschern so gut ihr „paläolithisches" und ihr „neolithisches" Zeitalter gehabt hätte wie die alte. Thomas Wilson hat vor kurzem in einer vortrefflichen zusammenfassenden Übersicht die in Amerika gefundenen, von Menschenhand gearbeiteten Gegenstände beider Kunststufen den in der Alten Welt gefundenen angegliedert und gegenübergestellt. Allein die paläolithischen Fundstücke Amerikas flößen kein besonderes künstlerisches Interesse ein, der Lenape-Stone mit der eingeritzten Mammutzeichnung in der Paxon Collection wird auch von Wilson als unecht bezeichnet; und das wirkliche Alter der neolithischen Arbeiten Amerikas läßt sich nicht feststellen; die ältesten von ihnen sind vielleicht nur einige

Jahrhunderte alt und gehören, von unserem Standpunkte aus betrachtet, eher der ethnographischen als der vorgeschichtlichen Kunst an. Cyrus Thomas, der das neueste zusammenhängende Werk über die Vorgeschichte Amerikas geschrieben hat, leugnet dem entsprechend überhaupt, daß die europäische Einteilung der Vorgeschichte in eine paläolithische, neolithische und Bronzezeit auf Amerika anwendbar sei.

Die Indianerstämme Nord- und Südamerikas, die wir zu den Naturvölkern auf der Stufe der jüngeren Steinzeit rechnen, teilen eine Reihe gemeinsamer religiöser Anschauungen mit den Polynesiern. Auch Ratzel sagt: „Kaum ein einziger Zug der polynesischen Mythologie fehlt in Amerika.“ Diese Religion ist weniger polytheistisch als pandämonistisch. Mit Geistern ist die ganze Welt bevölkert. In Pflanzen und Tieren, hauptsächlich in Vögeln, Schlangen, Schildkröten, Fischen, aber auch in Bären und Wölfen, verkörpern sich die schöpferischen Kräfte des dunkel geahnten Urwesens, das häufiger in unseren Dichtungen als bei unseren Ethnologen als „Großer Geist“ bezeichnet wird, sich selbst in seiner Ganzheit und Reinheit aber vor allen Dingen in der Sonne offenbart, deren Verehrung in mehr oder weniger ausgebildeter Gestalt allen Amerikanern geläufig ist. Als göttliche Himmelssprößlinge aber erscheinen auch die Häuptlinge, die als Gründer der Stämme verehrt werden; und da diese wieder zu den heiligen Tieren, die in der Schöpfungssage eine wesentliche Rolle spielen, in Beziehung gesetzt werden, hat jeder Stamm sein besonderes Tier, das ihm heilig ist und als sein Wappen überall wiederkehrt: es ist das Totem der Indianer, das dem Kobong der Australier entspricht.

Die Nordwestamerikaner sind die Indianer, die an der Nordwestküste Amerikas und auf den vor ihr liegenden Inseln wohnen: besonders die Thlinkiten auf dem Festlande, die Haida auf den Queen Charlotte-Inseln und die Bewohner von Vancouver-Island. Da diese Stämme zwischen dem 50. und 60. Grad nördl. Br. hausen, erklärt es sich, daß die meisten von ihnen sich feste, mit Giebeldächern versehene Holzhütten errichten; und die Schnitzarbeiten an, vor und in diesen Hütten bilden den wichtigsten und eigenartigsten Bestandteil der Kunst dieser Völker, deren Einbildungskraft, wie diejenige der Melanesier und mancher Polynesier, in seltsamen Zusammensetzungen von Tier- und Menschengestalten schwelgt. Vor allen Dingen zeigt sich dies in den Haus-, Wappen- oder Totempfeilern, die sich weithin sichtbar neben der Eingangsthür zu erheben und Haus und Dach zu überragen pflegen. Sie sind aus übereinander kauernden, aufrecht oder umgekehrt ineinander greifenden, oft auch mit offenem Rachen einander haltenden und fassenden Tier- und Menschengestalten zusammengesetzt; und das Totemtier pflegt das phantastische, reich bemalte Schnitzwerk zu krönen. Die Deutung, die Schurtz den ähnlichen malaiischen, melanesischen und polynesischen Schnitzwerken gegeben hat, findet gerade auch in diesen nordwestindianischen Kunstwerken ihre Bestätigung. Ahnen-, Tier-, Totem- und Totenkultus sprechen sich auch hier in engster Verbindung aus. Die ganzen Gebilde haben einen stammbaumartigen Charakter (vgl. S. 54). Gegenüber den Schnitzwerken aus Neumecklenburg erscheinen diese Indianerarbeiten trotz ihrer reicheren Färbung, in der Grün und Blau sich ausgiebig dem alten Farbendreiklang Schwarz-Weiß-Rot oder Schwarz-Gelb-Rot gesellen, klarer und nüchterner in den Einzelmotiven, zugleich derber und glatter in der Ausführung. Für sich betrachtet aber gehören auch sie zu den phantastischsten Erscheinungen der Kunstgeschichte. In der Eingangshalle des Berliner Museums für Völkerkunde, das in der Jacobsenschen Sammlung die reichsten Kunstschätze dieser Völker besitzt, fesselt vor allen Dingen das prächtige Original einer solchen Totemsäule der Haidaindianer (s. die Abbildung, S. 62) den Blick der Beschauer.



Totemsäule der Haida-indianer. Nach dem Original im Berliner Museum für Völkerkunde. Vgl. Text, S. 61.

Auch an großen Holzbildsäulen, die als Ahnen oder Häuptlinge, nicht als Kultusbilder, angesehen werden, fehlt es den Indianern des Nordwestens keineswegs. Die Verhältnisse dieser Figuren pflegen durch Großköpfigkeit und Kurzleibigkeit entstellt, ihre Stellungen innerhalb der „Frontalität" bewegt und lebendig, ihre Gesichter zur Andeutung der Tättowierung bemalt zu sein. Die besten von ihnen zeigen ein verständnisvolleres Eingehen auf die Bildung der Körper, der Gesichter, aber auch der Gliedmaßen, besonders der Hände, als die vorzüglichsten polynesischen Werke dieser Art. Das Berliner Museum für Völkerkunde besitzt eine Anzahl solcher Holzgestalten in annähernder Lebensgröße. Zu den tüchtigsten gehört ein mit offenem Munde und gehobener Rechten hockender Mann, der als ein Häuptling, im Begriff eine Rede zu halten, angesehen wird (s. die Abbildung, S. 63).

Mit Menschen- oder Tierköpfen geschmückt oder aus menschlichen oder tierischen Wesen herausgestaltet pflegt auch der mannigfaltige, aus Holz oder Stein geschnitzte Hausrat dieser Indianer zu sein. Hierher gehören ihre Festmasken, deren phantastische Verzerrungen die vielfach zum Schreckhaften neigende Einbildungskraft dieses Volkes verraten, hierher die schiefernen Thonpfeifen, deren verschnörkelte Tiergestalten in Melanesien ihresgleichen finden, hierher vor allen Dingen ihre Eß- oder Fettnäpfe sowie die Trinkschalen in Tier- oder Menschengestalt. Die Tiere haben oft andere Tiere oder gar kleiner gebildete Menschen im Maule oder Schnabel. Bald steht das Tier auf seinen Beinen, und der Rücken ist kahnartig ausgehöhlt, bald liegt es auf dem Rücken, und der ausgehöhlte Bauch bildet das Gefäß. Eine Berliner Trinkschale zeigt sogar einen Menschen mit tiefliegenden Augen und angezogenen Beinen auf diese Art verwertet.

Die Flächendarstellungen dieser Völker sind im allgemeinen roher und unbeholfener als ihre plastischen Gebilde. Die Malereien auf einem Indianerzelt aus Büffelhäuten im Berliner Museum für Völkerkunde zeigen eine von drei Stämmen abgehaltene Jagd in zerstreuter, wenig zusammengeschlossener Darstellung. Die einzelnen Tiere aber sind so lebendig gezeichnet, daß sie uns unwillkürlich an die Nachbarschaft der Eskimos erinnern.

Weit bedeutsamer ist die eigentliche **Ornamentik** der nordwestlichen Indianer. Es ist die am meisten durchgebildete **Augenornamentik** der Welt, der man ihre symbolische, aufs engste mit den religiösen Vorstellungen dieser Indianer verknüpfte Bedeutung sofort ansieht. Die Tier- und Menschenköpfe treten uns hier, so stilisiert und linear auseinandergezogen sie erscheinen, doch noch weit unmittelbarer entgegen als in der Ornamentik der Rarotonga-Tubuai-Gruppe. Das Auge dieser Köpfe aber wird noch besonders hervorgehoben und vervielfältigt. Seinem formalen

Motiv nach erscheint es, wie Schurtz eingehend dargethan hat, als Kümmerform der Köpfe, aus denen es hervorgegangen. Die Köpfe selbst aber sind nur Kümmerformen der ganzen Tier- und Menschengestalten, die ursprünglich dargestellt und als Ahnenreihen gemeint waren. Überall blickt das Auge uns an, von Wänden und Waffen, von Kleidern und Pfeifen, von Sesseln und Decken. Wie der Rabe, der bei den Nordwestindianern auch als Verkörperung des Weltschöpfers gilt, die Sonne und das Auge, diese drei, in steter Wiederholung und wunderbarer Verknüpfung die Grundlage eines reichen rot-blau-schwarz-gelben Ornamentsystems bilden, zeigt ein Häuptlingsstuhl des Berliner Museums für Völkerkunde. Ein gutes Beispiel des Vorwaltens des Auges in der Ornamentik aber gibt eine Indianerdecke derselben Sammlung (s. die Abbildung, S. 64), der eine ähnliche im Bremer Museum entspricht.



Nordwestamerikanisches Holzbild. Nach Bastian. Vgl. Text, S. 62.

Bleiben wir zunächst im Westen Amerikas, so gelangen wir weiter im Süden nach **Kalifornien**. Gleich hier stoßen wir auf zahlreiche jener Felsenritzzeichnungen, die sich in vielen Gegenden Amerikas wiederfinden und ein Streiflicht auf die Kultur der fortgeschritteneren Indianerstämme zur Zeit der europäischen Eroberungen werfen. Die kalifornischen „Petroglyphen" und die „Colchaquis" des nördlichen Argentinien bedecken Steine und Felsen wie die bronzezeitlichen Hällristningar Schwedens (vgl. S. 30) und ihre Vorläufer, die Grübchen und Zeichen der sogenannten „Schalensteine". Während aber bei den vorgeschichtlichen schwedischen Felsenzeichnungen der bildliche, der piktographische Charakter vorwiegt, herrscht bei den amerikanischen Darstellungen dieser Art der schriftliche, der ideographische Charakter vor, der sich auch in anderen Indianeraufzeichnungen bemerkbar macht.

Gerade in Kalifornien gibt es neben diesen bilderschriftlichen Felsritzungen aber auch an Felsen, unter Felsendächern und in Höhleneingängen wirkliche gemalte Schlachten- und Jagdenbilder, die, in schwarzer, weißer, roter und gelber Erdfarbe ausgeführt, an manchen Stellen große Felsenflächen bedecken. Die Tiere dieser Darstellungen sind weit entfernt von der Natürlichkeit und Lebendigkeit der Tiere auf den ähnlichen Malereien der Buschmänner (vgl. S. 43). Die Menschen sind meist von vorn und mit erhobenen Armen, trotzdem aber in schattenrißartiger Unbeholfenheit dargestellt. Merkwürdig ist, daß die einzelnen Gestalten zur Hälfte rot, zur Hälfte schwarz ausgefüllt zu sein pflegen, wobei die Farbenteilung bald, wie in der Höhle von San Borgita und unter dem Schutzfelsen von San Juan, in der Längsrichtung, bald, wie zu Palmarito am Ostabhang der Sierra de San Francisco, im Querschnitt durchgeführt ist. Von einer Zusammenfassung zur bildlichen Wirkung ist nirgends die Rede. Man hat den Zusammenhang der roh nebeneinander gestellten Gestalten meist zu erraten. Leon Diquet zählt nicht weniger als dreißig Fundstätten solcher Darstellungen in Unterkalifornien auf.

Die **Indianer**, die östlich vom **Felsengebirge** ganz Nordamerika bewohnen oder bewohnten, sind die eigentlichen „Rothäute", deren versprengte Reste heute unter den „Blaßgesichtern" hausen, von denen sie um ihre alten Wohnstätten, um ihren alten Glauben, um ihre alten Kunstfertigkeiten gebracht worden sind. Was wir von der „Kunst" dieser „wahren" Indianer wissen, gehört daher im wesentlichen der Geschichte oder der Vorgeschichte an, die jedoch, wie Emil Schmidt neuerdings wieder überzeugend dargethan hat, in den meisten Fällen nicht viel weiter zurückliegt als die Einwanderung der Europäer in diesen Teil Amerikas. Zeugen

ihres künstlerischen Unternehmungsgeistes sind vor allen Dingen jene Erdhügel und Erdwälle, die den Amerikanisten, die sie als „Mounds" bezeichnen, manches Kopfzerbrechen verursacht haben. Diese „Mounds" zeigen entweder auf kreisrunder Grundlage eine kegelförmige, auch kuppelförmige Gestalt, oder auf viereckiger Grundlage einen pyramidalen Aufbau, der nicht selten oben abgeplattet und an allen vier Seiten mit Stufen versehen ist, oder endlich in halberhabener Arbeit unregelmäßige Formen, die für mächtige Erdreliefdarstellungen von Menschen, Vierfüßlern, Vögeln, Eidechsen, Schildkröten u. s. w. angesehen werden. Die sogenannten Effigy-Mounds oder Tier-Mounds, die, obgleich sie sich selten höher als zwei Meter über die



Indianerdecke mit Augenornamentik. Nach Bastian. Vgl. Text, S. 63.

Oberfläche des Bodens erheben, bis über hundert Meter lang werden, würden als künstlerische Gebilde eine Gattung ganz für sich ausmachen, wenn es überhaupt nachweisbar wäre, woran freilich Cyrus Thomas festhält, daß die alten Indianer die schwer herauszuerkennenden Tiere wirklich darstellen wollten. Manchmal scheint es, als ob nur die Einbildungskraft der weißen Eroberer die Tiergestalt in diese Erdhügel und Erdwälle hineingesehen habe. Die Erdwälle haben meist Befestigungszwecken gedient; die breiten „Plattformen" und Terrassen sind offenbar die Unterbauten für menschliche Wohnungen, manchmal für ganze Dörfer gewesen, die abgestumpften Stufenpyramiden haben vielfach Altäre getragen, die eigentlichen Erdhügel, die Mounds im engsten Sinne des Wortes aber, deren höchster, die Pyramide von Cahokia in Illinois, 30 m hoch ist, sind nichts anderes als Grabhügel. Die Fundgegenstände, die aus allen diesen Mounds wieder ausgegraben worden, gehören zu den wertvollsten Beispielen aller Indianerkunstfertigkeit. Vereinzelt handelt es sich dabei um Reste einer schlichten Flecht- und

Webekunst, außerordentlich zahlreich und allgemein sind die wohlgeschliffenen Steinwaffen und Werkzeuge, die uns mitten in eine Blütezeit des jüngeren Steinalters versetzen; weniger zahlreich, ungleich verteilt und mehr örtlich beschränkt kommen die auf kaltem Wege hergestellten kupfernen Beile, Messer, Meißel, Pfeil- und Lanzenspitzen, Nadeln, Pfriemen und Schmuckgegenstände vor, die die Indianer vor den Polynesiern voraus haben; auch an Schmucksachen aus Knochen, Horn und Muscheln, Muschelplättchen und Muschelperlen fehlt es nicht; mit der Hand oder über Geflechten, die sich ihnen eingeprägt haben, gearbeitete Thongefäße, deren einfache, eingedrückte, eingeschnittene, manchmal auch aufgemalte Ornamente an diejenigen der jüngsten und jüngeren Steinzeit Europas erinnern, sind in verschiedenen Gegenden des Indianergebietes häufig; nicht selten nimmt aber auch hier das ganze Thongefäß die Gestalt eines hockenden Menschen oder eines Tieres, z. B. eines Bären, eines Frosches, einer Schildkröte, eines Falken oder einer Eule, an. Übrigens wurden Gefäße auch aus Steinen geschnitten; und die größte künstlerische Besonderheit, die in Indianer-Mounds gefunden worden, sind kunstreich geschnittene steinerne Tabakspfeifen, deren Köpfe in echt amerikanischer Art wieder in Menschen- oder Tiergestalt gebildet worden sind. Emil Schmidt entwirft folgende Beschreibung dieser Indianerpfeifenplastik, die man hauptsächlich in amerikanischen Museen studieren kann: „Bald kommen Menschenköpfe, die mit den ausdrucksvollen Gesichtszügen, der kräftigen Nase, den breiten Wangenbeinen, den Bemalungen oder Tättowierungen ein sprechendes Bild des Indianerkopfes geben, zur Darstellung; bald Vierfüßer: Biber, Otter, Wildkatzen, Bären, Panther, Wölfe, Eichhörnchen, Beutelratten, oder Vögel: Reiher, Adler, Habichte, Bussarde, Raben, Kirschvögel u. s. w.; oder auch Frösche, Schlangen, Schildkröten. Bei weitem die meisten dieser so vorzüglich ausgeführten Pfeifen (gegen 200 Stück) wurden in einem einzigen Erdhügel, dem sogenannten Pfeifen-Mound, bei Chillicothe gefunden."

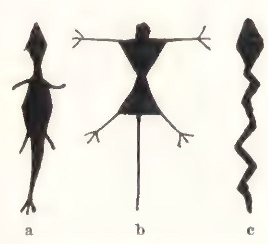
Wurden die kunstvollsten steinernen Pfeifen also im Süden des jetzigen Staates Ohio hergestellt, so haben die meisten Kupfergegenstände sich in der Gegend des Oberen Sees, in der das Kupfer gewonnen wurde, besonders in Wisconsin, gefunden; und sind die sogenannten Tier-Mounds, von wenigen Ausnahmen abgesehen, eine Besonderheit des Südens von Wisconsin, des Nordens von Illinois und der nordöstlichen Ecke von Iowa, so gehören die Grabhügel mit Steinkammern hauptsächlich Tennessee und Kentucky an, der Indianerprovinz, in der auch die kunstvollste Töpferei und die phantastischste, aus geometrischen Figuren und Menschen- und Tiergestalten zusammengesetzte Verzierungsweise herrscht.

Schon auf anderem Boden steht die Kunst der sogenannten Puebloindianer im Südwesten Nordamerikas. Ihre Stein- und Lehmbaukunst, die auf den Hochlandsteppen mächtige gemeinsame Wohnbauten in Gestalt von „Einhausdörfern" errichtete, an die Felsenabhänge aber kunstvolle „Klippenburgen" (Cliff Dwellings) klebte, läßt, wie ihre Kunsttöpferei, deren schwarz oder rot auf weißen Grund gesetzte Zieraten sich in Spiral- und Wellenlinien, Hakenkreuzen und Wirbelornamenten, Mäander- und Stufenansätzen gefallen, schon den Übergang in die Formenwelt der alten Kulturländer Amerikas erkennen, an die sie grenzten.

Von den Völkerschaften Südamerikas, die der steinzeitlichen Kulturstufe angehören, geben uns nur die brasilischen Waldindianer Anlaß zu kunstgeschichtlichen Erwägungen; und von ihnen treten die Anwohner des oberen Schingù, eines vom Süden kommenden Nebenflusses des Amazonenstroms, die Bakaïri, Auetö u. s. w. für uns hauptsächlich deshalb in den Vordergrund, weil Forscher wie Paul Ehrenreich und Karl von den Steinen gerade ihre Kunst

neuerdings aufs eingehendste untersucht und als Musterbeispiel aller ursprünglichen Kunstentwickelung hingestellt und verwertet haben. Es handelt sich um metalllose Völker, bei denen die Männer jagen und fischen, die Frauen etwas Feldbau treiben, aber auch weben und Thontöpfe formen. Lehrreich ist es, daß die Herkunft der Töpferei aus der Nachahmung der älteren, weiter im Süden des Weltteiles noch heute allein üblichen Kürbisgefäße und der geflochtenen Körbe, in denen sie vielfach modelliert wurden, sich gerade hier deutlich verfolgen ließ.

Die plastische Begabung dieser Stämme ist nicht geringer als diejenige der meisten übrigen Völker des pacifisch-amerikanischen Völkerkreises. Die Lehmpuppe der Bakaïri, die von den Steinen nachgebildet, gleicht auffallend der Menschenbildung der vorgeschichtlichen jüngeren Steinzeit Europas. Die geschnitzten Holzschemel in Gestalt von Jaguaren, Affen, Geiern, Nimmersattvögeln lehren uns ebensowenig neue Seiten der Kunstübung kennen, wie die Thontöpfe in Gestalt von Fledermäusen, Gürteltieren, Faultieren, Enten, Eulen, Tauben, Eidechsen, Fröschen und Schildkröten. Doch sei bemerkt, daß besonders die Kröten- und Schildkrötentöpfe von verblüffender Naturwahrheit sind. Die Zeichenkunst dieser Völker veranschaulicht in besonders lehrreicher Weise den Zusammenhang zwischen der Darstellung natürlicher und geometrischer Gegenstände. So zeigen die auf Tiere beschränkten Pfostenzeichnungen in der „Künstlerhütte“ der Auetö (s. die nebenstehende Abbildung) in der eckigen Auffassung der Eidechse und der Schlange, deren Köpfe Rautengestalt erhalten, und des Affen, dessen Leib aus zwei mit der Spitze gegeneinander gestellten Dreiecken besteht, deutlich, wie Natureindrücke anfangen, sich zu geometrisieren, und noch deutlicher beweisen die vorbildlichen Ornamente, die sich in dem Häuptlingshaus eines Bakaïridorfes auf einem aus weiß bemalten Rindenstücken zusammengesetzten Friese entlang zogen, daß die in jenen Gegenden üblichen Ornamente eckig stilisierte Nachahmungen von Tieren oder Teilen von Tieren sind. Die Namen der einzelnen vorbildlichen Muster und die übereinstimmende Erklärung, die die Eingeborenen von ihnen gaben, ließen keinen Zweifel daran zu: Wellen- oder Zickzacklinien bedeuten Schlangen; die Flecke der Schlangenhaut verwandeln sich ganz naiv in neben den Linien verteilte Punkte; Fische werden vorzugsweise zu Rauten mit verschiedenen Beigaben zur Unterscheidung verschiedener Arten; Fledermäuse erscheinen als Dreiecke stilisiert, wenngleich das Dreieck in der Regel zur Nachbildung des kleinen, einzigen Bekleidungsstückes der Frauen dieser Gegenden (Uluri) dient. Das Lieblingsmuster der Ornamentik dieser Stämme ist die von ihnen selbst als Mereschu bezeichnete Raute, deren vier Ecken durch schwarze Dreiecke ausgefüllt sind. Der Mereschu ist ein annähernd rhomboider Fisch jener Gegenden: die in die Figur hinein verlegten Dreiecke sollen Kopf, Schwanz und Flossen bedeuten. In bezeichnender Weise erscheinen alle diese Muster z. B. auf den Rückenhölzern, die einen Festschmuck der Bakaïri bilden. Unsere Abbildung S. 67 zeigt unter a das Mereschu-, unter b das Uluri-, unter c das Fledermaus-, unter d das Schlangen-Muster. Beachtenswert ist das Zugeständnis von den Steinens, daß sich die Erinnerung an die ursprüngliche Bedeutung dieser Muster bei den Auetö weniger lebendig erhalten hat als bei den Bakaïri. Es stimmt das zu unserer Anschauung (vgl. S. 40), daß die geometrischen Ziermuster, was auch immer ihr Ursprung gewesen sein möge, durch den Gebrauch einiger Geschlechter ihre ursprüngliche Bedeutung einbüßen und ins geometrische Bewußtsein der Völker übergehen. Die ganze Deutung von den Steinens aber stimmt zu unserer eigenen vorgeschichtlichen Erfahrung,

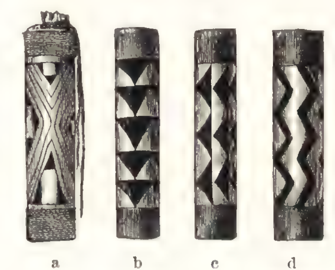


Pfostenzeichnungen der Auetö. Nach Karl von den Steinen.

daß die Naturbeobachtung und ihre mehr oder weniger stilisierte Verwertung die Grundlage jeder Kunst, jeder Ornamentik, sogar der geometrisierenden Linienmuster ist. Im einzelnen sind Vorbild und Entstehungshergang in jedem Falle verschieden; und es ist auch keineswegs ausgeschlossen, daß in manchen Fällen lebende Gestalten erst wieder in die geometrischen Formen hineinkonstruiert werden. Daß die von der Beobachtung verschiedener natürlicher Vorbilder ausgehende ornamentale Entwickelung aber immer auf dieselben geometrischen Figuren hinausläuft, spricht, wie schon früher bemerkt, für eine angeborene mathematische Veranlagung des menschlichen Geistes.

3. Die Kunst der metallkundigen Natur- und Halbkulturvölker.

Über die Grenze zwischen Natur- und Kulturvölkern läßt sich streiten. Will man nur die „Wilden" auf der Stufe der Jäger und Fischer als Naturvölker gelten lassen, die Völker auf den vorgeschichtlichen Stufen der jüngeren Steinzeit und der frühen Metallzeit als „Halbkulturvölker" bezeichnen, so ist wenig dagegen einzuwenden. Uns kommt es nicht auf den Namen, sondern auf den Entwickelungsgang an.



Ornamente der Bakaïri. Nach Karl von den Steinen. Vgl. Text, S. 66.

Wie im vorgeschichtlichen Europa die Einführung der Metalle, hier zunächst der Bronze, zwar dem ganzen Besitz der Völker ein neues, geschmeidigeres, glänzenderes Ansehen gab und eine neue Verzierungsweise in den Vordergrund rückte, gleichwohl aber in den Hauptkünsten, der Baukunst, der Bildnerei und der Malerei, keineswegs sofort, sondern nur allmählich, eine Wendung zu größerer Reife und besserem Formenverständnis erzeugte, so erhebt sich die Kunst der „Naturvölker", die die Metalle, hier zunächst das Eisen, zu bearbeiten verstehen, also die Kunst der Neger Afrikas und der Malaien Südostasiens, keineswegs in allen, doch aber in manchen Stücken über die Kunst der metalllosen Naturvölker.

Die Kenntnis der Gewinnung und Bearbeitung der Metalle muß den Malaien vom Nordwesten, den Negern vom Nordosten zugeführt worden sein, ist bei diesen wie bei jenen aber älter als ihre zeitweilige oder örtliche Erhebung über die Stufe der Naturvölker. Andree hält den Neger sogar für fähig, selbst auf die Eisengewinnung verfallen zu sein, „zumal sein Land weit und breit dazu ein gutes, leichtflüssiges Material in den weichen Raseneisensteinen liefert". Die Bronze und das Messing sind auch ihm jedenfalls als ein Geschenk aus der Fremde zu teil geworden; aus Bronze oder Messing aber bestehen freilich die meisten Metallarbeiten derjenigen Neger, die in künstlerischer Beziehung unsere Aufmerksamkeit auf sich ziehen.

Schon früh suchten uralte überlegene fremde Kulturen die Neger wie die Malaien heim. Während jedoch die Malaien sich nacheinander den indischen, arabischen und chinesischen Einflüssen in solchem Maße gefangen gaben, daß von ihrem eigenen alten Naturzustand nicht viel mehr übrigblieb, hielten die Neger trotz des Andringens der alten Ägypter, der Araber, hier und da im Osten auch der Inder mit solcher Zähigkeit an ihrer Eigenart fest, daß nur im Norden ihres Gebietes zugleich mit der Blutsmischung eine Zumischung fremder Kulturelemente stattfand, der größte Teil des schwarzen Weltteils aber in Bezug auf die äußeren und inneren Eigenschaften, das Denken und Empfinden, das Kennen und Können seiner eingeborenen Bevölkerung ein ziemlich einheitliches Ganzes bildet. „Die Afrikaner", sagt auch Frobenius in

seiner Abhandlung über die bildende Kunst der Afrikaner, „haben jede Materie afrikanisiert"; daher „verläuft jeder fremde Zufluß".

Die Religion der Neger Afrikas steht alles in allem eine Stufe tiefer als diejenige des pacifisch-amerikanischen Völkerkreises, mit der sie die Beseelung aller möglichen Gegenstände, zum Teil auch die Ahnenvergötterung und den Tierkultus, keineswegs aber die höhere Entwickelung kosmogonischer und mythologischer Vorstellungen gemein hat. Der Seelenglaube der Neger neigt zum Gespensterglauben; die Belebung von Tieren, Pflanzen, Steinen und Werken der menschlichen Hand mit wunderbaren geistigen Kräften führt sie zum Fetischismus, zur abergläubischen Verehrung der verschiedenartigsten, durch irgend einen Zufall geheiligten oder doch verzauberten Dinge. Der Fetischdienst ist in Nord- und Mittelafrika am meisten ausgebildet. Wirkliche Götzenbilder in menschlicher Gestalt aber sind an der atlantischen Küste Afrikas häufiger als an der Küste des Indischen Ozeans.

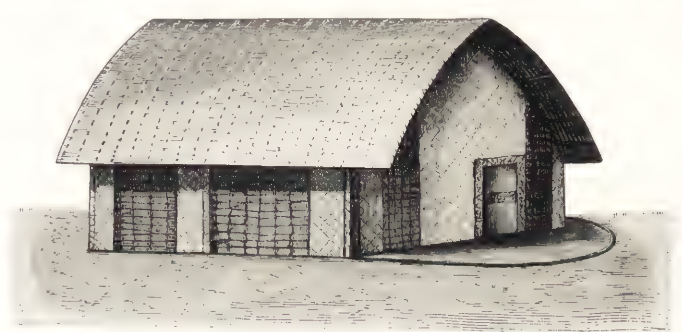


Hütte aus dem Marutse-Mambundareich. Nach Holub.

Fetischstätten vertreten bei den Negern die Tempel. In verschiedenartigster Gestalt, an den entlegensten Orten, in der seltsamsten Ausstattung starren sie den Eingeweihten wie den Uneingeweihten an. Von einer besonderen Tempelbaukunst der Neger kann daher keine Rede sein.

Im **Wohnbau** der Neger herrscht der Kegelstil mit rundem oder ovalem Grundriß vor. Auf der einfachsten Entwickelungsstufe sind Wände und Dach nicht unterschieden. Die fensterlose, nur mit niedrigem Eingang versehene, aus Rohr oder Zweigen zusammengeflochtene Hütte gleicht einem Bienenkorbe oder einem wirklichen Kegel, so z. B. bei den Zulukaffern im Südosten Afrikas und selbst noch bei den anthropologisch höher stehenden Waganda und Wanyoro im Nilquellengebiet, deren Häuptlingshütten durch ihre äußerst sorgfältige Zusammenfügung und die Hervorhebung der Thür durch ein Vordach die höchste Ausbildung bezeichnen, deren der Bienenkorbstil fähig ist. An sich auf höherer Stufe stehen wenigstens ihrer äußeren Erscheinung nach die Hütten mit kegelförmigem Dach über cylindrischer Wand, wie man sie bei den meisten Stämmen Innerafrikas neben den Bienenkorbwohnungen trifft. Die Stützen dieses Daches liegen dabei bald in der Wand selbst, rücken bald nach außen vor die Wand, so daß ein verandaartiger Umgang entsteht, ziehen sich endlich bald in das Innere der Hütten zurück, so daß zwischen ihnen und der Wand ein Umgang bleibt. Charakteristisch für die zweite dieser Arten sind die Hütten des von Holub erschlossenen Marutse-Mambundareiches (s. die obenstehende Abbildung), charakteristisch für die dritte Art die Hütten der Betschuanen in Südwestafrika. Aber auch der rechteckige Grundriß ist in Afrika keineswegs ausgeschlossen. Er findet sich bei den eigentlichen Seepfahlbauten im Morjasee auf der innerafrikanischen Fluß- und Sumpfhochebene, in höherer Ausbildung mit sanftgewölbtem Dach aus den Blattschäften der Raphiapalme bei den von Schweinfurth besuchten Monbuttu im Herzen Afrikas (s. die Abbildung, S. 69); und er herrscht im Westen Afrikas am ganzen Kongo, im Ogowe-, Gabun- und Kamerungebiet, wo er oft zum Träger geräumiger und bequemer Hausanlagen wird. Wenden wir uns den nördlichen Grenzen der Negerkunst, dem Niger-Benuë-Gebiet im Sudan, zu, wo

eine reichere nördliche Kultur sich über das Negertum hinschiebt, so zeigt eine künstlerische Überlegenheit der Bewohner dieses Landstrichs sich gerade im Hausbau. In König Umorus Wohnung zu Bida tragen nach Flegel geschnitzte Holzsäulen das tief herabragende Strohdach; und kunstvoll geschnitzte Thürflügel entsprechen den Säulen. Südlich von Bida aber, an der eigentlichen Guineaküste, also wieder in reinem Negergebiet, ist vor kurzem in der alten Landeshauptstadt Benin, die 1897 von den Engländern erobert wurde, eine bereits durch europäische Berichte des 16. Jahrhunderts bezeugte, also wirklich halb geschichtliche Kunstwelt wieder aufgedeckt worden, die auch auf dem Gebiete der Baukunst weiter entwickelt gewesen zu sein scheint als irgendwo im tropischen Afrika. Die Verandastützen und die Balken der flachen Decke des von Turmpyramiden überragten Königspalastes waren mit reich reliefierten Bronzeplatten bekleidet, und eine mächtige eherne Schlange wand sich dräuend vom Mittelvorsprung des Daches herab. Die alten Beschreibungen wurden hier durch die Funde bestätigt. Lebensgroße Köpfe solcher Schlangen besitzen die Museen für Völkerkunde in Berlin und Dresden. Im Berliner und im British Museum befinden sich aber auch Bronzeplatten, die den von Negerwachen besetzten, mit abgeschnittenen Europäerköpfen geschmückten Palasteingang selbst naturgetreu abbilden.



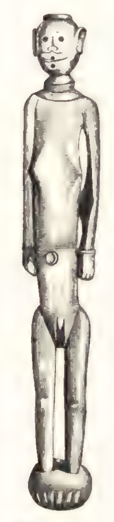
Hütte der Monbuttu. Nach Schweinfurth. Vgl. Text, S. 68.

Die **Bildnerei** ist die Hauptkunst der Neger, für die sie fast alle eine gewisse Begabung zeigen. Hauptsächlich kommen auch hier Holzschnitzereien in Betracht, die in der Regel unbemalt bleiben; doch spielt daneben die Elfenbeinschnitzerei besonders im Westen Afrikas eine große Rolle, und selbst an figürlichem Metallguß fehlt es dort keineswegs, ja die Bronzekunst der Guineaküste gehört zu den lehrreichsten Leistungen der ganzen ethnographischen Kunst. Im allgemeinen aber zeigt sich die Negerbildnerei von einer anderen Seite als die Plastik der pacifischen und amerikanischen Völker. Sie ist nüchterner und realistischer. Die Einbildungskraft der Neger schwelgt nicht in wunderbaren Zusammenfügungen der Tier- und Menschengestalten, sondern setzt sie, wo sie, hier wie dort, stammbaumartig zusammenwirken sollen, in möglichst einfache und natürliche Beziehungen zu einander.

In den Verhältnissen der menschlichen Gestalten sind auch hier die Beine fast überall zu kurz, aber der Kopf pflegt nicht übermäßig groß, eher der Leib in die Länge gezogen zu sein, wie sich das z. B. in der abgebildeten weiblichen Ahnenfigur der Bongoneger ausspricht (s. die Abbildung, S. 70). Die Phantasie der lachlustigen Neger ist hauptsächlich aufs Groteske, Komische, Sonderbare gerichtet; ihre Bildnerei neigt dem entsprechend zur Karikatur, zur Hervorhebung des Häßlichen, des Absonderlichen, des Unanständigen; und wo ganz abenteuerliche Menschenbildungen zu Tage gefördert werden, spricht die Absicht, zu erschrecken und gruseln zu machen, unzweifelhaft oft genug mit.

Unmöglich ist es, in der afrikanischen Menschenbildnerei streng zwischen Götzen, Ahnenbildern, die hier vielfach als „Seelenbilder" bezeichnet werden, Erinnerungsbildern an

Verstorbene und freien Schöpfungen des Kunsttriebes zu unterscheiden. Lehrreich aber ist es gerade hier, die Entwickelung von nur angedeuteten, halb geometrischen Gestaltungen zu vollen Naturformen und deren Übertreibungen zu verfolgen, wenngleich der Weg im einzelnen Falle auch hier ebensowohl rückläufig gewesen sein mag. Die Schutzgehänge der Bamangwato- (Betschuanen-) Zauberer im Münchener ethnographischen Museum sehen ganz nach embryonischen Menschenbildungen aus. Die Zauberpuppe der Bari im oberen Nilgebiet im Wiener Hofmuseum trägt ihre unausgereifte Menschengestalt schon mit bewußter Thörichtkeit zur Schau. Die von Schweinfurth veröffentlichten Vorfahrenbildsäulen, die wie im Gänsemarsch vor dem Grabe des Bongoältesten Janga bei Muhdi aufgestellt sind, sind immer noch Klotzgestalten von einfältiger Unbeholfenheit. Wie in allen Teilen Afrikas auf den Gräbern der Vornehmen die Schädel der Edlen, die mit ihnen ins Jenseits gegangen, auf Stangen aufgepflanzt wurden, wie durch den Schädeldienst die Geisterpfähle zur Ahnengestalt wurden und aus diesen Pfählen sich menschliche Figuren entwickelten, hat Frobenius vor einigen Jahren nachgewiesen. Der lange Stockhals oder der dünne, lange Steckenleib, die die Negerplastik manchmal kennzeichnen, erscheinen auf diese Weise als Reste der Stangen, aus denen die Figuren hervorgegangen sind.



Weibliche Ahnenfigur der Bongoneger. Nach Schweinfurth, „Artes Africanae". Vgl. Text, S. 69.

Das Berliner Museum für Völkerkunde ist reich an hölzernen Negerfiguren der höheren Stufen, die aber niemals nach so einheitlicher, wenn auch unreifer Herkömmlichkeit durchgebildet sind wie die Figuren von der Osterinsel, von Neuseeland oder von Nordwestamerika. Jeder Neger ist vielmehr Realist, Phantast und Komiker auf eigene Faust. Die knieende Schalenträgerin mit dem Kinde auf dem Rücken aus Dahomé, jetzt in Berlin, ist ein gutes Beispiel verhältnismäßig naturwahrer, doch aber die Rasseneigenart der Neger übertreibender Menschenbildnerei. Auch die Holzstatuette der säugenden Frau von der Loangoküste, die Joest aus seinem Besitz veröffentlicht hat, ist mit den Zähnen in ihrem großen offenen Munde, mit der gebogenen Judennase, die an jener Küste vorkommt, mit den Ziernarben, die sie bedecken, ein deutliches Beispiel ehrlichen Strebens nach lebendiger Charakteristik. Das gehörnte hölzerne Götzenbild vom Niger im British Museum aber mag uns die Phantasiekunst der Neger vergegenwärtigen, in der zwischen dem Schrecklichen und dem Lächerlichen stets nur ein Schritt liegt.

Das Phantasievollste, was die Neger auf dem Gebiete der Holzschnitzerei leisten, sind die Schiffsschnäbel von Kamerun, wie man sie z. B. in den Museen von Berlin und München sieht. In ihrer Verbindung der Tier- und Menschengestalten, ihrer Verwertung des in Afrika seltenen Augenornaments, ihrer reichen schwarz-weiß-rot-grünen Bemalung stehen diese Erzeugnisse Deutsch-Westafrikas den Erzeugnissen Deutsch-Ozeaniens, die wir kennen gelernt haben (vgl. S. 54), näher als alle übrigen Werke der afrikanischen Kunst. „Vielleicht", sagt Heinrich Schurtz, „klärt uns die Zukunft über die Geschichte dieser seltsamen Gebilde auf, die berufen erscheinen, einen Ausblick auf mancherlei neue Probleme zu eröffnen."

Auf die Holzschnitzereien an Thürpfosten und Thürflügeln der Haussaneger im Niger-Benuë-Gebiet ist schon hingedeutet worden (vgl. S. 69). Neben konzentrischen Kreisen und Rauten kommen hier große Tiergestalten vor. Von besonderer Bedeutung aber sind die beiden geschnitzten Thürfelder vom Hause des Häuptlings zu Eiré (s. die Abbildung, S. 71), die ins Berliner Museum für Völkerkunde gekommen sind. In verschiedenen Reihen übereinander sind hier in ausgebildetem Hochrelief Menschen und Tiere dargestellt und kleine Vorgänge erzählt,

die inhaltlich nur einen sittenbildlichen Wert haben, in formaler Beziehung aber weniger durch die Formengebung der dargestellten gedrungenen, plumpen, rohen Gestalten als durch die strenge Handhabung eines primitiven Hochreliefstils auffallen. Schon Julius Lange hat darauf aufmerksam gemacht. Die Menschen sind entweder von vorn, von hinten oder im Profil, die Tiere, die auffallend schlecht charakterisiert worden, stets von der Seite dargestellt. Immerhin ist auch der Inhalt dieser Darstellungen, wie Flegel ihn sich vom Besitzer hat erklären lassen, lehrreich für die Beurteilung der Negerkunst. Das erste Feld des ersten Flügels zeigt einen Affen, der, von einem Leoparden verfolgt, auf einen Baum geklettert ist. Im letzten Felde des zweiten Flügels sehen wir die Beschwichtigung eines Mannes, der im Begriff ist, den Verführer seines Weibes zu erstechen. Ein innerer Zusammenhang zwischen allen dargestellten Vorgängen ist jedoch schwer erkennbar. Daß die Kunststufe dieser Reliefs mit der Urstufe der Jäger- und Fischervölker nichts mehr zu thun hat, ist klar. Einer „vorgeschichtlichen" Kunststufe aber entspricht sie immer noch.



Thürfelder vom Hause des Häuptlings zu Eiré. Nach dem Original im Berliner Museum für Völkerkunde. Vgl. Text, S. 70.

Weit bessere Tierdarsteller als diese Sudan-Neger, die an der Grenze der höheren Kultur wohnen, sind bezeichnenderweise die Neger, welche die nächsten Nachbarn der Buschmänner sind: besonders die schon genannten Betschuanen, deren Holzschnitzereien diejenigen vieler anderer Negerstämme übertreffen. Die Stiele ihrer Löffel pflegen Tiergestalt anzunehmen, am liebsten die Gestalt von Giraffen; und wie diese Giraffen der Natur abgesehen und zugleich stilistisch verwertet sind, ist bei aller Unbeholfenheit der Darstellung bewundernswürdig. Man kann sich schon im Dresdener ethnographischen Museum und im Berliner Museum für Völkerkunde (s. die Abbildung, S. 72) davon überzeugen. Die ganzen Gefäße in Tiergestalt sind in Afrika weder so häufig noch so charakteristisch wie in Amerika. Doch besitzt z. B. das städtische Museum zu Frankfurt a. M. ein hölzernes Gefäß der Zulu in Gestalt einer Schildkröte.

Für Arbeiten des künstlerischen **Metallgusses** unter den Negern steht wieder Benin obenan, dessen bis aufs 16. und 17. Jahrhundert zurückgehende Bronzekunst seit einigen Jahren das größte Aufsehen in Europa erregt hat. Bronzeköpfe, Bronzegeräte, vor allen Dingen Bronzeplatten mit Reliefdarstellungen sind nach 1897 in großer Anzahl nach Europa eingeführt worden. Unter den selteneren ganzen Gestalten sind Tiere häufiger als Menschen. Den Löwenanteil haben das Berliner Museum und das British Museum erhalten; aber auch die ethnographischen Museen von Hamburg, von Dresden, von Wien, von Leipzig sind keineswegs leer ausgegangen. Die Sammlung des British Museums haben Read und Dalton bereits veröffentlicht. Die Berliner Sammlung wird Luschan, der schon über sie berichtet hat, herausgeben. Über den Zweck der großen Köpfe, die oben an Stelle der Schädeldecke ein kreisrundes Loch zu haben pflegen, das manchmal mit einer hohen Kopfbedeckung geschlossen ist, Hals und Kinn aber ganz mit einer Halsberge von Schmuckschnüren verhüllen, sind die Ansichten verschieden. Die englischen Forscher sehen sie als Untersätze für die reich geschnitzten Elefantenzähne der Beninkunst an, Luschan ist geneigt, sie mit dem Schädel-, Toten- und Ahnendienst in Beziehung zu setzen. Die besten von ihnen, vor allen Dingen der beste des Berliner Museums, sind von einer so eindringlichen Naturwahrheit in der Erfassung und Wiedergabe des Negertypus und des dargestellten Negerindividuums, zugleich von einer Trefflichkeit des Bronzegusses, der überall mit Preisgabe des Wachsmodells (à cire perdue) erfolgt ist, daß nur die reife Kunst der Kulturvölker ihnen etwas an die Seite zu setzen hat. Die reliefierten Platten sind häufig nach innen gebogen, wie um an eine Säule gelegt zu werden. Abgesehen von den schon geschilderten Palastdarstellungen sind Menschen und Tiere auf ihnen abgebildet: die Menschen, kurzbeinig, langleibig, aber nicht besonders großköpfig, wie alle Negerbildwerke, stellen teils Europäer, Portugiesen in der Tracht des 16. und 17. Jahrhunderts, teils Neger dar, diese meist voll bekleidet und gerüstet, wie das abgebildete Stück (s. die Abbildung, S. 73) aus der Sammlung Hans Meyers es zeigt, seltener und wohl nur, wenn fremde Stämme veranschaulicht werden sollen, nackt und tättowiert. Die meisten sind gerade von vorn dargestellt. Wendungen, die über das Gesetz der Frontalität hinausgehen, sind selten, aber nicht ausgeschlossen. Als Tiere kommen hauptsächlich die Ahnen- und Fetischtiere in Betracht: der Leopord, das Krokodil, die Schlange, die Schildkröte, der Haifisch, der Affe, der Frosch, aber auch der Elefant, das Rind und die Antilope. Die Figuren sind manchmal in verschiedene Beziehungen zu einander gesetzt, auch Neger und Weiße; in der Regel aber blicken sie, ob auf derselben Platte zu Gruppen vereint oder vereinzelt, starr und gerade zum Bildwerke heraus. Alle heben sich von einem Grunde ab, der in gepunzter Arbeit teppichartig gemustert ist. Das Muster besteht auf einigen besonders streng, gut und altertümlich dreinschauenden Londoner Bildwerken aus Kreisen und Kreuzen, in weitaus den meisten Fällen aber aus vierblätterigen, von oben gesehenen Blüten, die jedoch manchmal eins, zwei oder gar drei ihrer Blütenblätter verloren haben. Der Güte der Arbeit nach sind sie recht verschieden.



Löffelgriff der Betschuanen in Giraffenform. Nach dem Original im Berliner Museum für Völkerkunde. Vgl. Text, S. 71.

Von besonderem Interesse ist der „Fetischbaum“ oder, wie Read und Dalton ihn nennen, der Ahnenstab, jedenfalls eine Gräberstange der erwähnten Art im Hamburger Museum. Menschenköpfe und Tiere erscheinen auch hier lockerer verbunden als z. B. bei den Ozeaniern.

Daß diese ganze Bronzekunst von den Portugiesen im 16. Jahrhundert nach Benin gebracht worden ist, wie die Benin-Neger den Engländern selbst berichtet haben, ist durchaus nicht unwahrscheinlich. Daß aber die Neger sich auch diese Kunst angeeignet und „afrikanisiert“ haben, lehrt jeder Blick auf ihre Erzeugnisse. Read und Dalton stimmen mit Luschan darin überein, daß sich unter den erhaltenen Werken keines befindet, das nicht von Negerhand gefertigt ist.



Bronzeplatte aus Benin. Nach Photographie. Vgl. Text, S. 72.

Von Benin aus hat sich die Bronze- und Messinggußtechnik dann offenbar über ganz Guinea verbreitet, wo sie noch heute in abgewandelter Gestalt blüht. „Die alte Benin-Kunst“, sagt Luschan, „hat also ihre letzten Ausläufer zweifellos in den modernen Arbeiten der Aschanti und von Dahomey; auch an überleitenden Stücken fehlt es nicht, so daß wir wohl eine ununterbrochene Übung durch mehrere Jahrhunderte annehmen müssen.“ Man vergleiche z. B. den Messingstab der Ogboni-Neger von Lagos in der Christy Collection zu London mit dem Fetischbaum von Benin im Hamburger Museum. Auch an ihm fällt uns auf, wie viel nüchterner als die Melanesier die Neger Tier- und Menschengestalten zu sinnbildlichen Zierzwecken zusammenschweißen.

Die Eigenart des Reliefstils der westafrikanischen Neger tritt uns dann noch in ihrer Elfenbeinkunst entgegen. Massenhaft sind kleine Elfenbeinkunstwerke in primitiver Lebendigkeit besonders von Benin in unsere Museen gekommen. An Feinheit und Freiheit der Arbeit

können sich freilich diese mühsam aus hartem Stoffe geschnittenen Arabesken mit jenen Bronzen, deren Formen ursprünglich in Wachs modelliert wurden, nicht vergleichen. Ihrem Stoffgebiet und Gedankeninhalt nach aber stehen sie auf dem gleichen Boden. Mit großer Geschicklichkeit wurden auch ganze Elefantenzähne zu Kunstwerken eigener Art gestaltet; und gerade hier tritt an die Stelle der rundplastischen Ausgestaltung des ganzen Zahnes oft genug seine Umspannung und Umwucherung mit Bildwerk in halberhabener Arbeit. Was hier alles erzählt und zusammengestellt wird, läßt sich vorläufig nur ahnen. Auf den Elefantenzähnen von Benin, die vor kurzem in großer Anzahl mit jenen Bronzen nach Europa eingeführt worden sind, spielen Portugiesen des 17. Jahrhunderts wieder neben den Negern eine Rolle. Gerade diese Kunstübung war aber an der ganzen Guineaküste zu Hause. Die großen ethnographischen Museen Europas sind reich an außerordentlich mannigfaltigen und vielgestaltigen Werken dieser Art, die manchmal in älteren Raritätenkabinetten auch als mittelalterlich-europäische Arbeiten gelten.

Die eigentliche lineare Ornamentik der Neger sieht beim ersten Anblick gar nicht danach aus, als ob sie eine besondere Deutung verlange. Dunkel auf hellem Grunde stehende Dreiecke oder Halbkreise, die in friesartiger Folge vom oberen Rande der Gegenstände herabhängen oder am unteren Rande derselben aufstehen, regelmäßige Vierecke, die sich vorzugsweise zu Schachbrettmustern aneinanderreihen, Zickzacklinien, Parallellinien und Kreuzlinien finden sich im Süden und im Norden, im Westen und im Osten des Negergebietes an den verschiedensten Gegenständen, in den verschiedensten Gestaltungen und scheinen schon längst nur als geometrische Zieraten empfunden zu werden. Bemerkenswert sind unter den geradlinigen Zieraten z. B. die in Holz oder Stein geschnittenen Flechtwerkmuster der Südafrikaner, die ihren Ursprung deutlicher zur Schau tragen als die meisten anderen angeblichen Textilmotive. Unsere nebenstehende Abbildung zeigt einen so geschmückten steinernen Zulupfeifenkopf des Berliner Museums für Völkerkunde. Bemerkenswert ist aber auch das Hakenkreuz an den messingenen Gewichten der Aschanti und an den Tättowierungen im Flußgebiete des Kuilu. Das Hakenkreuz kommt also in Indien wie in Europa, in Amerika wie in Afrika vor, und wir halten es mit Luschan, wenn er dazu bemerkt: „Einstweilen glaube ich persönlich an die Möglichkeit vollkommen selbständiger und unabhängiger Entstehung dieser Zeichen bei verschiedenen Völkern und zu verschiedenen Zeiten.“

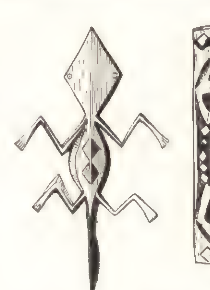

Steinerner Zulupfeifenkopf mit Flechtwerkmuster. Nach Ratzel.

Auch an gebogenen und gewellten Linien, Kreisen und Spiralen fehlt es der Negerornamentik keineswegs. Wie stilisierte Blütenkelche wirken die Rosetten an einer Schwertscheide aus Liberia im Stockholmer Museum. Auf den Bronzegefäßen der Haussa findet sich sogar das Dreibein. Hiermit sind wir aber auch wieder an der äußersten Grenze der echten Negerornamentik angelangt, die die große Seltenheit von Pflanzenmotiven gegenüber den Menschen-, Tier- und Linienmotiven mit der ganzen Ornamentik der bisher besprochenen Ur- und Naturvölker teilt.

Die Menschen-, Tier- und Linienornamentik der Neger aber in ähnlichem Sinne zu deuten, wie es für Ozeanien und Brasilien geschehen ist, war eine Aufgabe, die die Ethnologie sich nicht entgehen ließ. Karl Weule hat nachgewiesen, daß in Afrika die Eidechse die Grundform eines großen Teiles der Linienkunst ist, ja, daß verschiedene Eidechsenarten, vom Krokodil bis zum Gecko und Skink, sich in verschiedenen Ornamenten erkennen lassen, die manchmal als Wucherformen, öfter aber als Kümmerformen ihres Vorbildes erscheinen (s. die Abbildung, S. 75).

* * *

Treten die Neger, soweit sie nicht von der alten Gesittung der Nilgestade und der Mittelmeerküsten berührt worden, uns trotz ihrer Eisenkenntnis und Bronzeverarbeitung im wesentlichen noch als Naturvolk entgegen, so ist dies bei den **Malaien**, obgleich die Völkerkunde auch sie zu den Naturvölkern gestellt hat, doch nur bis zu einem gewissen Grade der Fall. Die eigentliche südostasiatische Malaienwelt, hauptsächlich wieder ein Inselreich, grenzt im Norden und Westen an uralte Kulturvölker Asiens, im Osten aber an die Melanesier und Mikronesier, die wir bereits kennen gelernt haben. Als Malaien im Sinne der heutigen Völkerkunde gelten vor allen Dingen die Bewohner der Sunda-Inseln Sumatra, Borneo, Java, Celebes, der Molukken und der Philippinen. Erscheinen diese Malaien ethnographisch als ein Mischvolk mit manchen Stammesunterschieden, so stößt ihre kunstgeschichtliche Betrachtung vollends auf Widersprüche und Schwierigkeiten. Die Ruinen mächtiger Kunstbauten, unter denen diejenigen des Buddhatempels zu Borobudor auf Java mit ihren 555 Nischen für lebensgroße Buddhabilder die gewaltigsten sind, gehören nicht der Halbkultur eines Naturvolkes, sondern der brahmanischen und buddhistischen Kultur Indiens an. Dasselbe gilt von den zahlreichen steinernen und bronzenen Hindugötterbildern, die hier gefunden werden. Die prächtigen grünen, braunen und blauen, oft mit Drachen geschmückten Thongefäße aber, die, wie schon Adolph Bernhard Meyer gezeigt hat, zu den wertvollsten Erbstücken eingeborener Familien auf Borneo gehören, früher auch auf den Philippinen gehörten, sind Kunstschätze, die vor vielen Jahrhunderten aus China eingeführt wurden. Jene hindostanischen Einflüsse auf den Inseln des Ostindischen Archipels und diese Handelsbeziehungen mit China reichen bis in unser frühes Mittelalter, ja vielleicht noch weiter zurück. Im hohen Mittelalter hielt dann der Islam seinen Siegeszug über die malaiischen Inseln. Nüchterne Moscheen ohne künstlerische Gestaltung traten an die Stelle der alten Hindutempel; die Kunst des Bronzegusses ging wieder verloren; die arabische Schrift wurde zum Behälter einer ziemlich unbedeutenden malaiischen Geschichtschreibung und Dichtkunst. Einige Jahrhunderte später ergoß sich ein breiter Strom europäischer Bildung über die Malaieninseln, besonders über Java; und chinesischer Gewerbefleiß wetteifert hier noch heute mit dem europäischen in der Zurückdrängung alteinheimischer Kunstfertigkeiten. Von einer malaiischen Kunst im Sinne der Kunst eines Naturvolkes auf der Stufe einfacher Metallzeit würden wir daher kaum reden können, wenn von den Küsten und Hauptstädten das alte Malaientum sich nicht in die Berge und ins Innere der Inseln zurückgezogen und hier wenigstens einigermaßen unverfälscht erhalten hätte. Java kommt dabei überhaupt kaum mehr in Betracht. Sumatra, Borneo, Luzon stehen im Vordergrunde unserer Betrachtung. Völkerschaften, wie die Battak auf Sumatra und der benachbarten Insel Nias, die Dayak auf Borneo, die Tagalen, Kianganen und Igorroten von Luzon (Philippinen), lassen noch heute den ursprünglichen Stand der malaiischen Kunstfertigkeiten ahnen; und wenn wir „die bildenden Künste bei den Dayaks auf Borneo“ bevorzugen, so hat dies zunächst keinen anderen Grund als den, daß wir über sie durch ein bekanntes Buch A. R. Heins am besten unterrichtet sind.




Afrikanisches Eidechsenornament. Nach Weule. Vgl. Text, S. 74.

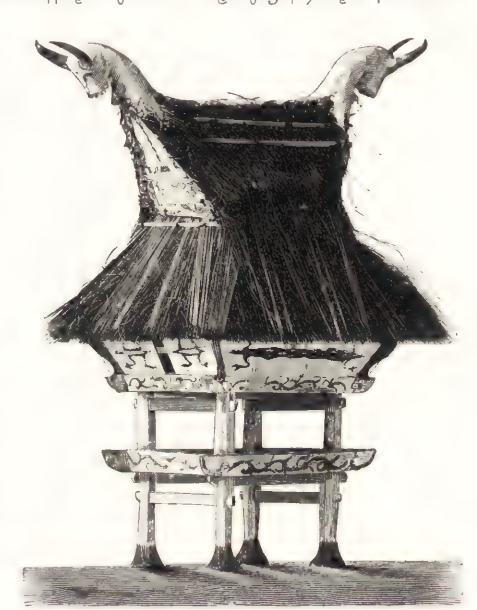
Vor ihrer Berührung mit den Indern und Chinesen treten die Malaien, wie schon Crawford dies sprachlich nachgewiesen hat, uns als ein Volk entgegen, das dem Landbau und der Viehzucht, der Weberei aus Pflanzenbast, der Bereitung und Bearbeitung des Eisens, vielleicht auch des


Zauberstab der Battak. Nach Ratzel.

Goldes, dem erst später das Kupfer und Zinn sich gesellten, ohne besondere Geschicklichkeit der Töpferei, mit Vorliebe aber der Schiffahrt und dem Handel oblag und durch die Ausbildung einer eigenen Buchstabenschrift im Begriffe war, die Grenze der Naturvölker zu überschreiten, während seine religiösen Anschauungen in derselben Verquickung von Seelen-, Ahnen- und Tierverehrung befangen waren, die wir in Ozeanien und Amerika fanden, ja sich in einigen Beziehungen sogar der Gespensterfurcht und dem Fetischdienst der Neger näherten. Wie der Ahnenkultus, so hat auch die Vorstellung von dem Totenschiff, das die Seelen ins Jenseits führt, und von dem Nashornvogel, der die Stelle des Totenschiffs vertritt, sobald das Jenseits über den Wolken gesucht wird, die künstlerische Einbildungskraft der Malaien befruchtet. Als vorbildlich für jene Darstellungen von Ahnenreihen durch Häufung und Aneinanderreihung von Menschen- und Tiergestalten, wie wir sie in Melanesien besonders in Neumecklenburg, in Amerika besonders bei den Nordwestindianern gefunden, hat Schurtz neuerdings die Zauberstäbe der Battak bezeichnet, die man z. B. im Leipziger und im Dresdener Museum für Völkerkunde kennen lernt (s. die nebenstehende Abbildung); als vollgültigste Verbildlichungen der Mythen vom Totenschiff aber gelten das Battaksargmodell in Schiffsgestalt mit Kopf und Schwanz des Nashornvogels im Dresdener und die Dayakmalerei mit ähnlich gestalteten Totenschiffen im Berliner Museum für Völkerkunde. Erscheint es demnach nicht unmöglich, daß die altmalaiische Kultur der Ausgangspunkt der ganzen malaiischen, polynesischen und nordwestamerikanischen Kunstübung gewesen ist, die wir kennen gelernt haben, so ist es doch nicht ausgeschlossen, daß die Kunst dieser „Zone“ einen anderen, vielleicht sogar den entgegengesetzten Weg gegangen ist. Wie das Nebeneinander der Erscheinungen sich nacheinander entwickelt, entzieht sich bei der Kunst der Naturvölker bis jetzt noch fast überall unserer Erkenntnis. Die Forschung gerät hier überall in Sackgassen, die sie gut thut, als solche zu bezeichnen.

Im **Wohnbau** nehmen die Malaien eine bestimmte, ausgeprägte Stellung ein. Sie sind die eigentlichen Pfahlbauer unter den Naturvölkern; und wo sie noch nicht ganz von fremden Anschauungen fortgerissen worden, bleiben sie noch heute dem Pfahlbau getreu. Selbst auf dem Lande pflegen sie ihre Wohnungen auf Pfählen zu errichten, die sich manchmal bis zu einer Höhe von 12 m über den Erdboden erheben. Die Stadt Palembang auf Sumatra, deren Hauptstraße der Monsifluß bildet — das Venedig Sumatras — ist eine Pfahlbaustadt im Wasser; die Dayakdörfer im Urwald Borneos sowie die von Hans Meyer geschilderten Tagalen- und Igorrotendörfer auf den Berghöhen Luzons aber sind Pfahldörfer auf dem Trockenen, und die geräumigen Familienhäuser der Battak auf Sumatra, ja die Einhausdörfer der Dayak auf Borneo ruhen so gut auf Pfählen wie die kleinsten Einzelhäuser dieses Inselgebietes. Der viereckige Grundriß, der durch den Pfahlbau begünstigt wird, bildet bei allen

malaiischen Völkern die Regel; nur vereinzelt finden sich runde, ovale oder achteckige Anlagen. Das den tropischen Regengüssen trotzende hohe, steile Dach ist bald Walmdach, bald Giebeldach, bald beides zugleich (s. die untenstehende Abbildung), indem, wie bei den Battak, schräg vorspringende Giebel sich über walmartigen Anläufen erheben. Den größeren Gebäuden fehlen nur selten Veranden, die jedoch manchmal durch einen an der Stelle eines unteren Stockwerkes frei zwischen den Pfählen eingezogenen offenen Bretterboden ersetzt werden. Zur Verbindung der einzelnen Bauglieder werden auch in den meisten altmalaiischen Gegenden nur Stricke von Bast oder Rotangschlingen benutzt. An Schmuck und Zierat aber fehlt es den Häusern keineswegs. Bei den Battak sind die Außenwände vielfach schwarz und rot auf weißem Grunde mit Ornamenten oder Tierdarstellungen bemalt, und die Giebelspitzen zieren in Holz geschnitzte sinnbildliche Stierköpfe. Bei den Igorroten kommen Thürpfostenfiguren in menschlicher Bildung vor. Bei den Dayak pflegen die Giebel mit reichem, oft gewundenem Schnitzwerk geschmückt zu sein und sind an den Hauswänden und Balken „geschnitzte Dämonienfiguren und Fratzenbilder“ angebracht, die manchmal deutlich einen chinesischen Einfluß verraten.



Haus der Battak. Nach einem Modell im Dresdener ethnographischen Museum.

Die alteinheimische Bildnerei der Malaien ist, wenn auch fast überall rohe Steinfiguren vorkommen, im wesentlichen Holzschnitzerei. Ahnenbilder, die bisweilen für Götzenbilder ausgegeben werden, spielen auch hier die Hauptrolle; daneben kommen aber auch menschliche Gestalten vor, die, wenn nicht angebetet, so doch als Vertreter guter oder böser Geister gedacht und an manchen Orten zur Abwehr widriger Einflüsse an Thürpfosten, Grabhütten oder Wegen aufgestellt werden. Wenn diese Figuren in den Gesamtverhältnissen auch weniger verfehlt zu sein pflegen als die melanesischen, insbesondere nicht so unförmlich große Köpfe haben wie diese, so stehen sie in der Auffassung und Wiedergabe der menschlichen Formen im ganzen doch keineswegs höher als sie. Indessen lassen sich gewisse typische Unterschiede zwischen den Figuren verschiedener Inseln und Stämme anmerken. Die Götzen- oder Ahnenbilder von der Insel Nias, die meist in hockender Gestalt dargestellt und mit Kopfbedeckungen versehen sind, zeichnen sich bei sorgfältiger Arbeit und richtiger Zählung der Finger und Zehen durch scharf ausgeprägte Gesichtszüge mit aufgeworfenen Lippen und ausgesprochenen, in die Höhe gerichteten Stumpfnasen aus. Viel unförmlicher sind ähnliche Figuren der Battak in der Dresdener Sammlung. Die Köpfe sind oval, die Gesichter und Nasen flach, die Glieder ohne Verhältnis und Modellierung. Der Gesamteindruck ist außerordentlich nichtssagend. Ausdrucksvoller in der Gesamterscheinung sind dagegen die Dresdener Ahnenfiguren der Igorroten von Luzon. Die Körperverhältnisse und die Durchbildung der einzelnen Gliedmaßen sind freilich auch hier manchmal unglaublich vernachlässigt. Aber die Gesichter mit ihren mongolischen Augen und nach unten gebogenen Nasen haben einen Typus für sich; und in den Bewegungen und Stellungen spricht sich ein Streben

nach Eigenleben aus. Unsere untenstehende Abbildung vergegenwärtigt zwei Ahnenbilder der den Igorroten nahe verwandten Kianganen, eine Frau mit ihrem Kinde auf dem Rücken und einen Krieger mit erhobenem Arm.

Von den aus Tier- und Menschenfiguren zusammengesetzten, mit den religiösen Vorstellungen dieser Völker zusammenhängenden Schnitzereien sind die stilvoll geschnitzten Zauberstäbe der Battak schon erwähnt worden. Hierher gehören aber auch die sogenannten Knjalans der Dayak, die man im Wiener Hofmuseum studieren kann (s. die Abbildung, S. 79). Diese eigenartig zusammengesetzten bemalten Schnitzwerke, die zu Zeremonien bei den Kopfjagdfesten benutzt werden, stellen Tier- und Menschenfiguren in seltsamer Verbindung auf dem Rücken eines stilisierten Nashornvogels dar. Vergegenwärtigt man sich ihren Gebrauchszweck, die mythologische Bedeutung des Nashornvogels und die äußere Verwandtschaft dieser Schnitzereien mit melanesischen und nordwestamerikanischen Arbeiten, so wird man Schurtz ohne weiteres zugeben, daß sie wichtige Glieder in der Gesamtkette dieser Darstellungen sind.

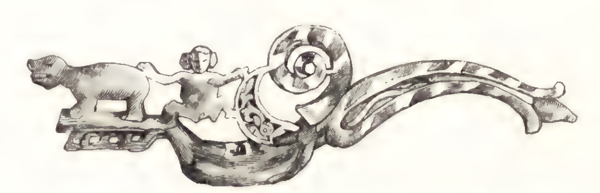


Ahnenbilder der Kianganen. Nach A. B. Meyer.

Die selbständigen einheimischen Malereien der Malaien sind mehr Piktographien als Gemälde. Dies gilt selbst von den großen dayakischen Tafeln mit Totenschiffdarstellungen, die Grabowsky veröffentlicht hat. Doch spielt die Malerei in der Zierkunst dieser Völker eine wichtige Rolle. Man denke an die Häuser der Battak, an die Schilde der Dayak. Hier ist die Malerei von der Ornamentik nicht zu trennen. Gerade auf diesem Gebiete aber haben indische, chinesische, arabische Motive sich in so breiten Schichten über den ursprünglich malaiischen Formenbesitz gelagert, daß es kaum möglich ist, diesen rein auszusondern.

Die malaiische Tierornamentik neigt in Flächendarstellungen durchaus zur Geometrisierung; und die malaiische Geometrisierung neigt in ihren rundlichen Schwingungen wieder zur Nachahmung von Pflanzenformen, die durch die Bekanntschaft mit indischer und chinesischer Ornamentik gefördert wird. Die Tiger- und Drachenfratzen der chinesischen Schilde erstehen in der

Schildmalerei der Dayak als Dämonenfratzen mit Glotzaugen, offenen Mäulern und mächtigen Hauern, manchmal bei alledem mit Resten menschlicher Gliedmaßen. Auf einem Dayakschild des Berliner Museums (s. die untenstehende Abbildung) ist dies alles noch deutlich bemerkbar; auf einem Schilde aus dem Inneren von Celebes im Leidener Museum aber sind die Bestandteile schon so durcheinander gewürfelt, daß es einiger Gewöhnung bedarf, sie zusammenzusuchen. Ein vierhundert Jahre alter Krisgriff aus Java im ethnographischen Museum zu Wien zeigt die Gesichtsfratze in eine pflanzlich wirkende Arabeske aufgelöst (s. die obere Abbildung, S. 80). Daß aber das Ranken- und Volutenornament aus Sumatra, das Hein nach Forbes abgebildet hat (s. die mittlere Abbildung, S. 80), einen Tiger mit aufgerollten Beinen, aufgerolltem Schwanz und Volutenaugen darstellen soll, erkennt man erst, wenn man sich des ganzen Entwickelungszusammenhanges der Ornamentik dieser Völker bewußt geworden ist. Erst dann treten einem auch, losgelöst von Gesichtslinien, in den konzentrischen Kreisen und Voluten die allgegenwärtigen Augen entgegen; und erst dann wundert man sich auch nicht mehr, daß anscheinende Pflanzenarabesken, wie sie an Dayaksärgen vorkommen (s. die untere Abbildung, S. 80), von besten Kennern als Köpfe des innig mit den religiösen Vorstellungen dieser Völker verknüpften Nashornvogels erkannt werden.


Knjalan der Dayak. Nach Hein. Vgl. Text, S. 78.

In der malaiischen Linienornamentik macht sich neben allen bekannten einfachen Zusammensetzungen stets jene Neigung zum Aufrollen der Enden bemerkbar, die wir in Neuguinea fanden; frei endende Linien werden dadurch zu runden Haken; und die runden Haken gehen oft wieder in eckige über. Kreislinien, Rosetten, Deltoide, Rauten, Flammen treten hinzu. Die Muster sind reicher und zierlicher zugleich, als wir sie bisher gefunden. Während die Gewebemuster fast ausschließlich indischen Ursprungs sind, erscheinen die Flechtmuster von Körben, Matten, Hüten als heimische Entwickelung; und zwar scheint diese Entwickelung in ihrem gegenwärtigen Zustande wirklich geometrischer Art zu sein. „Die Elemente aller dieser krummlinigen Geflechtdekorationen", sagt Hein, „sind in rhythmischen Reihen nebeneinander angeordnete kongruente Kreisringe, miteinander in Berührung gebracht und zu den verschiedensten ebenso originellen wie reizvollen Verzierungsvarietäten ausgebildet durch verbindende Tangenten." Eine Fülle feiner und geistreicher Ornamentik tritt uns an den malaiischen Arbeiten in Holz, Bambu, Horn und Bein entgegen. Gerade hier bemerken wir oft ein anmutiges Spiel mit Flechtbändern und geradlinigen Motiven einerseits, mit unregelmäßig und flammenartig geschweiften geometrischen Figuren andererseits; und gerade hier werden die einfachen Linienführungen oft zu wirklichen Pflanzenarabesken und Wellenranken, wie man dies besonders an den Randstreifen verschiedener Gegenstände bemerken kann, in deren Verzierungen, soweit sie eckig sind, schon mäanderartige Bänder vorkommen, soweit sie aber Rundungen bevorzugen, das Wellenschema sich von seiner einfachsten Gestalt bis zu den kunstvollsten Gebilden entwickelt und durch die Aufnahme von Blattzieraten schließlich zur vollendeten Pflanzenranke wird, wie die verschiedenen dayakischen Randverzierungen

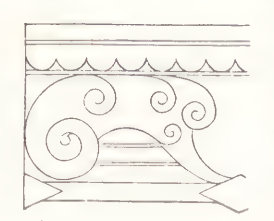

Dayakschild. Nach Hein.

unserer Abbildung S. 81 dies veranschaulichen. Daß Gebilde wie die letzten dieser Folge kein altmalaiisches Erbteil sind, sondern durch westliche Einflüsse bedingt werden, liegt auf der Hand. Gerade an ihnen wird es uns klar, daß wir die Kunststufe, die uns in diesem Abschnitt beschäftigt, bereits zu überschreiten im Begriff stehen.



Krisgriff aus Java. Nach Hein. Vgl. Text, S. 79.

Die Betrachtung der Kunst der Naturvölker hat uns in die von Eis starrenden Gefilde des hohen Nordens und durch die Einöden der entlegensten Gelände der gemäßigten Himmelsstriche geleitet, zumeist aber in den mit allen Naturgaben verschwenderisch ausgestatteten heißen Gegenden zwischen den Wendekreisen festgehalten; und überall erschienen uns die Kunstfertigkeiten der Völker einerseits als ein Ausfluß ihres wirtschaftlichen Zustandes, anderseits aber auch als ein Ergebnis der geographischen und klimatischen Bedingungen, unter denen sie lebten; überall kam die eigene Rasse der Schöpfer der Werke, kam die ihnen bekannte Tierwelt und die heimische Bodenbeschaffenheit in den Erzeugnissen ihrer Hände wieder zum Vorschein; überall spiegelten ihre selbsterschaffenen religiösen Vorstellungen sich in ihren Schöpfungen wider. Überall fanden wir aber auch die den Raumkünsten aller Völker gemeinsamen Gesetze der Symmetrie, der Eurhythmie, der Regelmäßigkeit u. s. w. bereits in unbewußt anerkannter Wirksamkeit, fanden wir, wenn auch aus verschiedenen Quellen abgeleitet, die Kenntnis und Verwertung der einfachen geometrischen Formen, des Vierecks, des Dreiecks, des Zickzacks, vielfach auch des Kreises, der Spirale, der Welle und kunstvollerer Gestaltungen, fanden wir einen ziemlich gleichmäßigen Farbensinn, der sich am Anfang nur der vier Farben schwarz, weiß, rot und gelb bediente und erst in fortgeschritteneren Gebieten oder unter europäischem Einfluß auch etwas blau oder grün zu sehen und wiederzugeben verstand.



Ranken- und Volutenornament aus Sumatra. Nach Hein. Vgl. Text, S. 79.

Gerade in Bezug auf die Entwickelungsgeschichte der Ornamentik haben wir bei den Naturvölkern bestätigt gefunden, was uns die Urzeiten ahnen ließen. Von der Naturbeobachtung einerseits, von der Herstellungstechnik, besonders der Flechttechnik, anderseits sahen wir auch hier die Ornamentik ausgehen, sahen aber auch hier, daß auf dem Gesamtgebiet der Verzierungskunst die Naturnachahmung eine größere Rolle spielt als die Nachahmung von Techniken, und daß auf den Entwickelungsstufen, die wir bisher kennen geernt haben, innerhalb der Naturnachahmung die Gestalten der Menschen und Tiere stets den Vorrang vor Pflanzengebilden haben, die sich erst in Ausnahmefällen, deren Ursache sich nachrechnen läßt, hervorwagen.

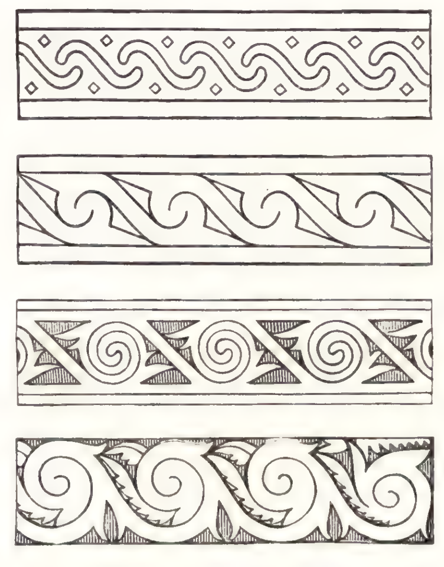


Ornament von Dayaksärgen. Nach Schurtz. Vgl. Text, S. 79.

Gerade bei einigen Naturvölkern konnten wir die Entwickelung geometrischer Linienspiele aus der Nachahmung menschlicher und tierischer Formen nachweisen; gerade hier aber müssen wir zwischen der Nachbildung geometrischer Naturformen, die unseres Erachtens stets vorausgegangen, und der verkümmernden Umgestaltung menschlicher und tierischer Formen zu geometrischen Gebilden schärfer unterscheiden, als es bisher geschehen; und gerade bei den sinnbildlichen Verzierungen einiger Naturvölker zeigte es sich auch, daß ihre tiefere Bedeutung nicht erst aus den Linienspielen sich entwickelt, sondern schon den Naturgebilden beigemessen wurde, aus denen sie abgeleitet worden.

4. Die Kunst der altamerikanischen Kulturvölker.

Die Kunstgeschichte der metallkundigen Natur- und Halbkulturvölker brachte uns von Afrika gen Osten zu den malaiischen Inseln, von hier führt sie uns noch einmal weiter ostwärts über den Ozean zu den altamerikanischen Völkern, die wir kaum noch als Halbkulturvölker bezeichnen dürfen. Ein geordnetes Staatswesen, eine durchgebildete Religion, eine fertige Schriftsprache sind die Vorbedingung jener höheren Gesittung, deren reifste Früchte die Wissenschaften, deren schönste Blüten die Künste sind. Daß die amerikanischen Kulturvölker alle diese Errungenschaften bis zu einem gewissen Grade besaßen, ist unzweifelhaft; aber über die Halbkultur jener Indianer, die wir zu den Naturvölkern zählen mußten, haben sie sich doch nur in meßbarem Abstand erhoben. Mitten in der Entwickelung, die sie vielleicht, aber doch auch nur vielleicht, zu voller Kulturhöhe emporgeführt haben würde, sind sie aufgehalten worden; und eben aus diesem Grunde können wir ihre Kunst auch nicht im Zusammenhang mit der Kunst der Kulturvölker Asiens, des Nillandes und Europas, sondern müssen sie als Abschluß der Kunstentwickelung der Ur- und Naturvölker, gewissermaßen als deren höchste Entwickelungsstufe, betrachten.





Malaiische Randverzierungen. Nach Hein. Vgl. Text, S. 80.

Das Gebiet der alten Kulturvölker Amerikas wurde im Norden und Süden annähernd durch die Wendekreise begrenzt und reichte in seiner nördlichen Hälfte, die heutigen Staaten Mexiko, Guatemala, Honduras und Nicaragua umfassend, von einem Ozean zum anderen, während es sich in Südamerika von Columbia aus in verhältnismäßig schmalem Streifen durch die heutigen Staaten Ecuador, Perú und Bolivia hindurch am Stillen Ozean entlang erstreckte. Entwickelte sich die Kultur des alten Amerika also fast ausschließlich in der heißen Zone, so wurde sie doch nur in den teils sumpfigen, teils ausgedörrten Küstenstrichen dieses Gebietes von wirklichen Tropengluten beeinflußt. Ihre Mittelpunkte lagen in dem gemäßigten, zum Teil sogar rauhen Klima gewaltiger Hochländer, in Mexiko zwischen 1500 und 3000, in Perú sogar bis gegen 4000 m über dem Meeresspiegel, hier wie dort von den nahezu noch einmal so hohen Gipfeln himmelanstrebender Vulkane überragt. Die Mexikaner (Nahua, Tolteken, Azteken) im Norden und die Peruaner (Aymará, Yunka, Inka-Peruaner) im Süden gelten als die Hauptträger altamerikanischer Kultur. Neben der toltekisch-aztekischen Kultur der Mexikaner aber herrschte in Mittelamerika, vor allen Dingen auf der Halbinsel Yucatan, die ihr vielfach verwandte, aber auch in mancher Hinsicht überlegene, wahrscheinlich als ihre Stammmutter aufzufassende Kultur der Mayavölker, wogegen im Norden Südamerikas,

besonders im heutigen Columbia, sich wenigstens die Kultur der Chibchavölker unabhängig der Inkakultur gegenüberstellt.

Die Verwandtschaft aller dieser altamerikanischen Gesittungen untereinander muß bei alledem noch stärker betont werden als ihre Verschiedenheit voneinander. Die Einheitlichkeit des amerikanischen Volkscharakters tritt in den Kulturleistungen der Hauptstämme um so deutlicher hervor, je unabhängiger voneinander und von äußeren Einflüssen sie sich entwickelt haben. Die Ansicht, daß der geistige und künstlerische Besitz der altamerikanischen Kulturvölker ein versprengter Bestandteil der höheren altweltlichen Kultur sei, hat sich als irrig erwiesen. Vielmehr wurzelt er in jener einheimischen Halbkultur, die uns die noch lebenden Indianervölker vergegenwärtigt haben. Die wirklichen oder anscheinenden Wiederholungen altweltlicher Gebilde sind als menschliches Gemeingut anzusehen. Bildete die Stammes-Ahnenverehrung in enger Verbindung mit der Allbeseelung schon die Quelle der indianischen Naturreligion, so sehen wir die Religionen der amerikanischen Kulturvölker sich, aus demselben Borne gespeist, zu einer mit ausgeprägtem Götzendienste versehenen Vielgötterei entwickeln, in der die Gottheiten des Himmels, besonders der Sonne, des Mondes und des befruchtenden Regens, aber auch der vier Himmelsgegenden als solcher, eine Hauptrolle spielen, während unzählige Stammes- und Sippengötter Verehrung und Opfer, sogar Menschenopfer, heischen; und neigten bereits die Indianer Nordamerikas dazu, ihren Gedanken einen schriftartig sichtbaren Ausdruck zu verleihen, so sehen wir gerade auf diesem Gebiete bei den amerikanischen Kulturvölkern eine Weiterentwickelung, die bei den Peruanern freilich nur farbige Knotenschnüre an die Stelle der Wampumgürtel der Irokesen und Huronen setzte, in der ideographischen Bilderschrift der Azteken dagegen, wie Seler nachgewiesen hat, wenigstens die Schreibweise der Eigennamen an einen bestimmten Wortlaut band, und in der, wie schon Schellhaas gezeigt, ihrem Wesen nach ebenfalls noch ideographischen Mayaschrift, auf diesem Wege fortschreitend, eine etwas größere Anzahl phonetischer Zeichen hinzufügte. Lebten die minder entwickelten Stammesgenossen der amerikanischen Kulturvölker im ganzen noch in der Steinzeit, so brachten auch diese es nicht weiter als bis zum Übergang von der Steinzeit zur Bronzezeit. Zwar verarbeiteten sie Gold, Silber, Kupfer, Zinn und Blei, wußten diese Metalle zu gießen und zu hämmern und Bronzemischungen in ähnlichem Verhältnis wie die vorgeschichtlichen Völker der Alten Welt zu erzeugen; doch bestanden ihre meisten Waffen und Werkzeuge nach wie vor aus Stein; und die Gewinnung und Bearbeitung des Eisens blieb ihnen unbekannt. In der Baukunst der amerikanischen Kulturvölker waren die Stufenpyramiden, die beim ersten Anblick eine herrschende Stellung in ihr einnehmen, nichts weiter als die folgerichtige Weiterbildung der mannigfaltigen Unterbauten, die wir, wie auf den polynesischen Inseln, so unter dem Namen Mounds schon bei den schlichteren Indianervölkern kennen gelernt haben (vgl. S. 64); und selbst die Fortschritte ihrer Zierkunst weisen auf Anfänge zurück, die wir schon bei anderen Völkern beobachten konnten.

Es wird besonders seit den Untersuchungen Bandeliers immer allgemeiner anerkannt, daß die spanischen Eroberer und ihre Geschichtschreiber die Bildung der Mexikaner, der Mayavölker und der Inka-Peruaner teils absichtlich, teils unabsichtlich überschätzten. Immerhin aber müssen wir uns auch vor einer Unterschätzung des altamerikanischen Kulturbesitzes hüten. Besaßen alle diese Völker doch eine wissenschaftliche, auf der Beobachtung des Sonnen- oder Mondeskreislaufes gegründete Zeitrechnung, stand der Ackerbau doch in Mexiko wie in Perù in hoher Blüte, erhob doch schon ihre völlige und kunstreiche Bekleidung sie über die Naturvölker aller Weltteile. Auch gehören ihre kunstvollen, vor den steilsten und höchsten Bergen nicht zurückschreckenden

Straßenanlagen und ihre ausgedehnten, durch die Dürre des Bodens bedingten Wasserleitungen so wenig ins Reich der Fabel wie die Goldschätze mexikanischen und peruanischen Ursprungs, die nach Spanien gewandert, um dort eingeschmolzen zu werden, und wie die Fülle mächtiger Steinbauten, die über diese Gebiete zerstreut, zum Teil aber schon verlassen waren und in Trümmern lagen, als die Spanier an ihnen vorüberzogen.

Von einer wirklichen Entwickelungsgeschichte der altamerikanischen Kunst kann bis jetzt noch keine Rede sein. Dazu fehlt es nur allzu oft an genügenden Merkmalen, ältere Gestaltungen von jüngeren zu unterscheiden oder das wirkliche Alter der einzelnen Kunstwerke zu bestimmen. Daß die Entstehung der ältesten von ihnen Jahrhunderte hinter der Eroberung dieser Teile Amerikas durch die Spanier zurückliegt, ist glaubwürdig genug. Aber um Jahrtausende handelt es sich nirgends, wahrscheinlich nicht einmal um ein einziges Jahrtausend; und da von Anfang an eine Rückwirkung der amerikanischen auf die Kunst anderer Weltteile ausgeschlossen gewesen, so kommen ihre inneren Wandlungen für die Entwickelungsgeschichte der Kunst der Menschheit auch weniger in Betracht als der Abstand, der sie, als Ganzes betrachtet, von der Kunst der Naturvölker trennt.

In Altamerika tritt uns zum erstenmal eine ausgebildete Steinbaukunst entgegen. Ihre Hauptdenkmäler sind Tempel und Paläste. Ihr Material waren teils regelmäßig behauene, manchmal mit Mörtel verbundene Quadersteine, teils, besonders bei den Inka-Peruanern, unregelmäßig behauene Steine, die zu kyklopischem Mauerwerk aneinandergepaßt wurden. Manchmal bildeten aber auch kleine Steine, Lehm oder Luftziegel den Kern des Mauerwerks, und nur seine äußere Verkleidung bestand aus mächtigen Steinplatten oder einem farbigen Stuckmantel. Die von außen flach oder terrassiert erscheinenden Dächer der Steinpaläste waren oft aus Holzbalken und Stroh zusammengesetzt. Daneben aber finden sich, besonders in den Mayaländern und in Peru, steinerne, durch Überkragung gebildete Decken, die ungenau als „spitzkantige Gewölbe“ oder „dreieckige Gewölbe“ bezeichnet werden. Ansätze zu wirklichem Gewölbebau kommen nur vereinzelt und in kleinem Maßstabe vor. Wohl aber haben sich in der Mitte größerer Säle hier und da eckige oder runde Pfeiler als Deckenbalkenträger erhalten, die, oft reich mit Bildwerk, in den Mayaländern auch mit Bildschrift verziert, hier und da sogar karyatiden- oder atlantenartig in ganzer Menschengestalt auftreten, selten aber durch Fußplatten oder Kopfstücke zu organisch belebten Säulen ausgebildet worden sind. An der auf feinerem Raumgefühl beruhenden organischen Durchbildung fehlt es der amerikanischen Architektur überhaupt. Doch ist die Bewältigung der großen Steinmassen ohne Hebel, ohne Fuhrwerk und (wenigstens in Mexiko) ohne Lasttiere, ist ihre Bearbeitung ohne eiserne, in den meisten Fällen sogar ohne eherne, sondern nur durch steinerne Werkzeuge an sich schon der Bewunderung der Nachwelt wert; und die Thatsache selbst, daß viele dieser Steinbauten an geeigneten Stellen auch reich mit bildnerischem oder malerischem, figürlichem oder ornamentalem Zierat geschmückt waren, zeigt ein Streben nach monumentaler Weihe und Würde, das als solches Anerkennung verdient.

Von dem Eindruck, den die altamerikanischen Hauptstädte durch ihre Prachtbauten zur Zeit ihrer Blüte machten, können wir uns freilich nur durch die einander manchmal widersprechenden Berichte der zeitgenössischen Schriftsteller eine notdürftige Vorstellung verschaffen. In Tenochtitlan, der auf Pfählen in einem Landsee erbauten Hauptstadt Mexikos, dem „Venedig Amerikas“, haben sich keine Spuren der mit rotem Marmor, Jaspis und Porphyr inkrustierten Riesenpaläste, keine Trümmer des in der Mitte anderer Gotteshäuser (teocalli) auf hoher

Stufenpyramide thronenden, von drei Türmen beherrschten Tempels des finsteren Kriegsgottes Huitzilopochtli, keine Überbleibsel ihrer gepriesenen schwimmenden Gärten, Wasserkünste und Kanäle erhalten; und nur kahle Mauerreste, von denen einige mit Schlangenreliefs geschmückt sind, zeigen die Stätte an, wo die Hauptstadt Perús, Cuzco, die terrassierte Bergstadt, lag, deren inwendig in Gold erglänzender Sonnentempel mit einer von goldenem Gesimse bekrönten Mauer umgeben, deren Mondtempel mit Silberplatten belegt, deren Inkapaläste, Festhallen, Schulen und Klöster in meisterhaftem Mauerwerk ausgeführt waren. Gleichwohl birgt kaum ein anderes Ländergebiet so zahlreiche Trümmer einstmals blühender, wenn auch wahrscheinlich nicht neben, sondern nacheinander blühender Wohnstätten, wie gerade dasjenige der altamerikanischen Kulturstaaten.

In Mexiko und ganz Mittelamerika beherrscht die oben abgeflachte Stufenpyramide, wie schon angedeutet, den Gesamteindruck der Baukunst. Diese Pyramiden unterscheiden sich aber nicht nur durch ihre äußere, keineswegs kristallinisch-geometrische Gestalt, sondern auch durch ihren Zweck von den altägyptischen. Sie sind, wenigstens bei den Azteken und Mayas, ausnahmslos als Träger von Gebäuden gedacht. Die höchsten und mächtigsten waren die Tempelpyramiden, die oft nur unscheinbare Gebäude neben dem Götzenbild und dem Blutaltar auf ihrer obersten Fläche trugen, wogegen sie als Terrassenunterbauten von Palästen und öffentlichen Gebäuden in der Regel niedriger waren und mehr den Charakter eines dienenden Teiles des Ganzen bewahrten. In Mexiko führten schmale Treppenstufen manchmal an allen vier Seiten um die großen Stufenabsätze herum, manchmal im Zickzack an ihnen empor; bei den Mayas aber pflegte die Treppe in ununterbrochener Flucht zur Gipfelfläche hinanzuleiten. Die ästhetische und konstruktive Bedeutung dieser altamerikanischen Stufenpyramiden war überall dieselbe. Dem Bedürfnis entsprossen, an sich unscheinbaren und niedrigen Gebäuden eine weithin sichtbare Höhe zu verleihen, bezeichnen sie den einzig gangbaren Weg zu diesem Ziele bei einem Volke, dessen technische Hilfsmittel zur Hebung schwerer Lasten außerhalb der schiefen Ebene im höchsten Grade beschränkt waren.

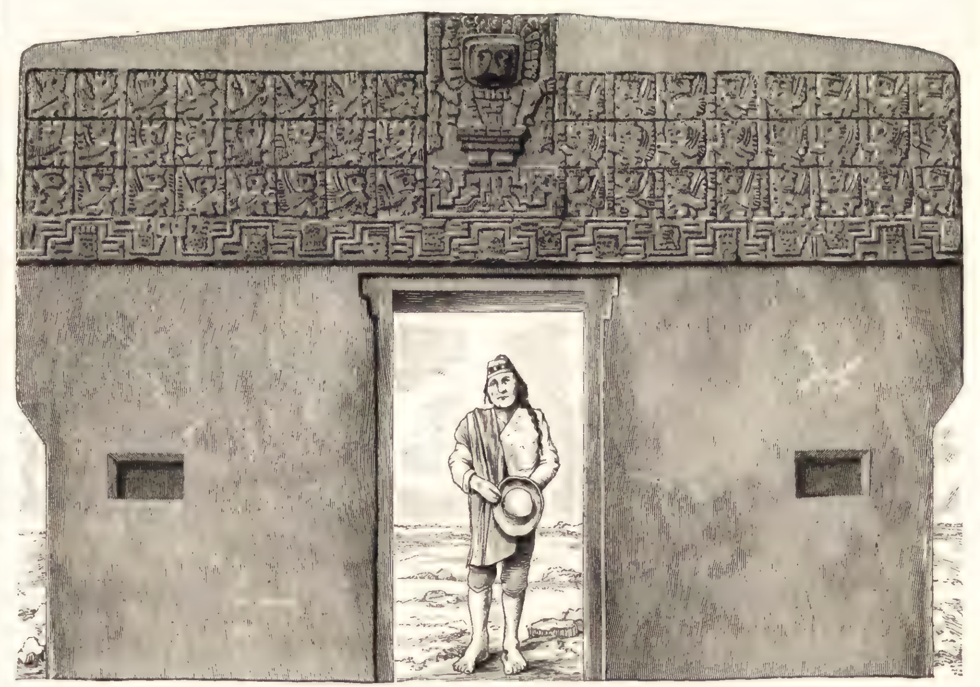
An hundert solcher Tempelpyramiden, die übrigens von Festungspyramiden nicht immer zu unterscheiden sind, haben sich in mehr oder minder zertrümmertem Zustande in Mexiko und in Mittelamerika erhalten. In Mexiko gehören die Pyramiden von Cholula sowie die Sonnen- und Mondpyramiden zu Teotihuacan am San Juanflusse zu den ältesten und berühmtesten; zu den prächtigsten gehören der in sieben Absätzen ansteigende sogenannte „Donnerkeil" von Papantla, der Teocalli von Guatusco bei Veracruz und das von Peñafiel veröffentlichte Monument von Xochicalco, das auf einem 120 m hohen natürlichen Basaltkegel steht, dem die Kunst die Gestalt einer abgestuften fünfterrassigen Pyramide gegeben hat. Es war also eine Doppelpyramide. Der Grundriß der oberen, eigentlichen, aus rotem Porphyr erbauten Tempelpyramide (s. die beigeheftete Tafel „Altamerikanische Gebäude", Fig. a) bildet ein Rechteck, dessen Langseiten 24, dessen Schmalseiten 20 m messen. Lehrreicher als die Konstruktion des Baues ist die Bekleidung seiner schrägen und senkrechten Flächen mit reich in flacherhabener Arbeit dem harten Porphyr abgewonnenem bildnerischen Schmuck. Am unteren Absatz wiederholt sich an allen vier Seiten das Bild einer gewaltigen Schlange mit gefiedertem Schwanz und geöffnetem Drachenrachen, deren viereckig stilisierte Windungen die ganze Fläche mäanderartig bedecken. Die Viereckfelder, die von den Windungen gebildet werden, aber sind abwechselnd mit hieroglyphischen Zeichen und weichlich und oberflächlich modellierten Götter- und Häuptlingsgestalten geschmückt, die mit untergeschlagenen Beinen am Boden sitzen. Ihre Körper sind



a. Pyramide von Xochicalco. Nach Photographie.



b. Palast von Mitla. Nach Photographie.



c. Monolith-Thor von Tiahuanaco (Ostseite). Nach einem Gipsabguß im Museum für Völkerkunde zu Berlin.

Altamerikanische Gebäude.



von vorn gesehen, ihre mit mächtig herabwallendem Federkopfputz bedeckten Köpfe sind im Profil nach links oder rechts gewandt.

Palastruinen haben sich besonders zahlreich im Gebiete der Mayavölker und im Süden Mittelamerikas erhalten. Mitla, die Zapotekenstadt, Palenque, die Mayastadt in Chiapas, Uxmal, Chichen-Itza und Sayil auf der eigentlichen Mayahalbinsel Yucatan, dann aber auch



Tempelpalast zu Sayil in Yucatan. Nach Maler. Vgl. Text, S. 86.

Santa Lucia, Copan, Quirigua an der Grenze der jetzigen Staaten Guatemala und Honduras gehören zu den großartigsten Ruinenstätten der Neuen Welt.

Im Grundriß der öffentlichen Gebäude dieses Gebietes, von denen manche in der That als Fürstenpaläste anzusehen sind, herrschen, von vereinzelten Rundtürmen abgesehen, die gleichseitigen oder länglichen Vierecke. Lange, schmale Säle ziehen sich um quadratische Höfe. Vorhallenartige Galerien treten hier und da hinzu.

Im Aufriß kommt hauptsächlich die Wirkung der höheren oder niederen Terrassenunterbauten zur Geltung. Daß der Gesamteindruck auch bei Profanbauten noch pyramidal sein

kann, zeigt z. B. das sogenannte „Schloß“ von Chichen-Itza. Mehrstöckige Gebäude gehören übrigens auch nicht zu den Seltenheiten; nur haben sich die oberen Stockwerke nicht immer erhalten; das Erhaltene genügt aber z. B. in Yucatan, um die wagerechte Gliederung der Fassaden in drei durch Gesimse getrennte Hauptstücke, den Untersatz, die Wandhauptfläche und den Fries, zu erkennen. Manchmal gesellt sich ihnen als viertes Glied die durchbrochene Bekrönungsmauer, in der man nach Maler die architektonische Umwandlung ursprünglicher Schädelgerüste, an denen die Siegestrophäen aufgehängt wurden, zu erkennen hat. Die senkrechte Gliederung wird mitunter durch Säulen- oder Halbsäulenstellungen bewirkt. Halbsäulen mit oben, unten und in der Mitte angebrachten Ringknäufen gliedern, jedesmal zu dreien aneinandergerückt, die Hauptwandfläche einer Palastfassade zu Huntichmul in Yucatan, deren Fries eine völlige Säulchengalerie bildet. Die Hauptwand des großen Tempelpalastes zu Sayil aber (s. die Abbildung, S. 85) ist durch mächtige Rundsäulen mit wirklichen quadratischen Kopfplatten in eine offene Halle aufgelöst, deren Mitte von acht dicht aneinander gedrängten schlankeren, mit Ringknäufen versehenen Säulen ausgefüllt wird, während darüber in der Mitte des Säulenfrieses die mächtige, eckig stilisierte Schlangenkopfdekoration prangt. Der offene Schlangenrachen gilt als Sinnbild des Thores. Das Schlangenkopfmotiv spielt, vielfach geometrisiert oder verschnörkelt, daher auch sonst eine Hauptrolle im Fassadenschmuck der Paläste Yucatans. Manchmal werden auch die ganzen Wände mit oder ohne Feldereinteilung mit bemalten Stuckzieraten in leicht erhabener Arbeit übersponnen, die bald aus quadratischen Bilderschriftfeldern, bald aus figürlichen Darstellungen, bald aus geometrischen Linienspielen, bald aber auch nur aus geometrisierten Sinnbildern bestehen, aus denen das Auge und die zu Mäanderhaken stilisierte Zunge des Schlangenkopfes überall hervortreten. Zu Mitla sind die Außenwände des Hauptpalastes mit großen, mosaikartig zusammengesetzten Rechteckfeldern geschmückt (s. die Tafel bei S. 84, Fig. b). In Palenque zeigen die Thürpfeiler des Hauptgebäudes rot, blau, gelb, schwarz und weiß bemalte figürliche Flachreliefs aus hartem Stuck. In Uxmal ist die Mittelthür der sogenannten Casa del Gubernador durch eine thronende Göttergestalt mit mächtigem Federkopfschmuck ausgezeichnet, trägt die Casa de las Tortugas ein mit Schildkröten verziertes Kranzgesimse, ist das „Haus des Zwerges“ von außen besonders reich mit plastischem Zierat, mäanderartigen Gewinden, Menschen- und Pumaköpfen, ja sogar ausnahmsweise mit Blatt- und Blütenmotiven geschmückt.

Die Innenwände der aztekischen und Mayagebäude sind hier und da ebenfalls mit plastischen Linienlabyrinthen oder mythologischen Bildwerken ausgestattet, öfter aber mit farbig bemaltem Kalkbewurf übertüncht und ursprünglich, besonders in Yucatan, mit großen Wandgemälden verziert gewesen. Dem künstlerischen Eindruck des Inneren kommen hier und da Säulenstellungen zu Hilfe. Eigenartige Säulen, die zum Teil mit Federornamenten umzogen, zum Teil in primitiv eingeschnürter, doch mit edler Gesichtsbildung geschmückter Menschengestalt ausgeprägt worden, bilden beinahe die einzigen Überreste der uralten Toltekenstadt Tula im Norden des Reiches. Vier bis fünf Meter hohe, nach oben verjüngte Porphyrsäulen ohne Fuß- oder Hauptplatte stehen den Längsmauern parallel im großen Saale des Hauptpalastes zu Mitla. Reich mit Bildwerk geschmückt aber sind die Säulen, die aus den Trümmern des sogenannten Gymnasiums zu Chichen-Itza emporragen.

Als eine Besonderheit des Bauwesens dieser Länder, die zur Plastik hinüberleitet, sind endlich die freistehenden Pfeiler und Säulen anzusehen, die an die Steinsetzungen und Menhirs des vorgeschichtlichen Europa (vgl. S. 19) erinnern. Hierher gehören die nahezu 500 Pfeiler der Art,

die man vom Schlosse zu Chichen-Itza überschaut, hierher die runden und viereckigen Obelisken von Quirigua, die über und über mit Figuren und Hieroglyphen bedeckt sind, hierher die mit bildlichen und inschriftlichen Darstellungen überladenen Kolossalidole vor den Altären von Copan.

In Perú tragen die Bauten im ganzen eine größere Einfachheit zur Schau als in Mexiko. Säulen und Pfeiler sind seltener, Rundbauten, deren Steine in den nötigen Kurven zugehauen, sind häufiger als dort. Im Inneren werden Nischen zur Belebung der Wandflächen vorgezogen, im Äußeren fehlen der steinernen Wandbekleidung mit der Bilderschrift auch die bunt ausgefüllten viereckigen Schriftrahmen, die eine so große Rolle in der Verzierung der yucatekischen Bauten spielen. Häufig waren nur die Thore durch plastischen Schmuck ausgezeichnet.

Die meist an den Küsten gelegenen Stufenpyramiden Perús sind nicht so ausschließlich als Unterbauten von Gebäuden gedacht wie diejenigen Mexikos. Lediglich als Grabmäler sind z. B. das zweistufige Monument von Cuelap und die massive Luftziegelpyramide von Nepeña aufzufassen. Weniger deutlich ist dies in Bezug auf die Riesenpyramiden bei Truxillo im Gebiete der alten Chimufürsten. Als Tempelträgerinnen aber erscheinen doch z. B. die gewaltige neunstufige Pyramide von Moche und die halbmondförmige Stufenanlage von Pachacamac. Die gewaltigen Pyramiden im Thal von Santa zeigen noch, wie die Inka als Eroberer über diese Monumente zu verfügen pflegten. Sie schütteten die großen, mit glänzenden Farben bemalten Säle des Inneren zu, umkleideten den Stufenbau mit einem Mantel aus Luftziegeln und errichteten einen Sonnentempel auf der höchsten Höhe. „Im Mittelpunkte der Erde“, sagt Bastian, „beherrschte der Inka die Welt und schloß die Götter der unterworfenen Provinzen in Göttergefängnisse ein“.



Peruanische und mexikanische Statuen. Nach Stübel und Uhle (a, b) und Peñafiel (c). Vgl. Text, S. 89 und 90.

Die gewaltigen Trümmer einer ganzen vorinkaischen Stadt haben sich auf den unwirtlichen Höhen der Umgebung des Titicacasees erhalten, von dessen Gestaden aus die Inkareligion und die Inkaherrschaft ihren Siegeszug antraten. Diese von A. Stübel und M. Uhle veröffentlichte Ruinenstätte liegt bei Tiahuanaco im heutigen Bolivien, nahezu 4000 m über der Oberfläche des Meeres. Man unterscheidet in ihr die Trümmer von Ak-Kapana und von Pumapunga. Künstlerisch fesseln uns in Ak-Kapana am meisten die aus einem Steine gearbeiteten (monolithen) Thore, die noch einigermaßen erhalten sind. Das große, 3 m hohe Monoliththor besteht aus grauer Lava (s. die Tafel bei S. 84, Fig. c). An seiner Westseite kommt eine zweistöckige Architektur als solche zur Geltung. Die Mittelthür und die blinden Fenster des unteren Stockwerkes zeigen eine an der oberen Seite ausladende Umrahmung. Die Thür ragt ins zweite Stockwerk hinein, weshalb das Gurtgesims, das die Stockwerke trennt, über ihr rechtwinkelig nach oben ausweicht. Die Ostseite dagegen erhält ihren Hauptreiz durch den in flachem Relief ausgeführten bildnerischen Schmuck des oberen Stockwerks. Oberhalb eines Friesstreifens, der

aus einem eigentümlichen mäanderartigen Bande mit Köpfen und Figuren zusammengesetzt ist, nimmt die Mitte in überhöhtem Rechteckfeld eine thronende, viereckig stilisierte Göttergestalt von strengster symmetrischer Haltung ein; zu ihren beiden Seiten füllen drei andere, aus quadratischen Feldern zusammengesetzte Friesstreifen den ganzen übrigen Raum. Alle diese 48 quadratischen Felder aber werden durch Zepter tragende Flügelgestalten ausgefüllt, durch geflügelte Menschen in der untern und obern, durch Kondore mit Menschenleibern in der mittleren Reihe; und alle diese im Profil dargestellten Flügelgestalten wenden sich verehrend dem thronenden Gotte der Mitte zu. Wahrscheinlich hat Uhle recht, in dieser Hauptdarstellung die Verehrung des Heroengottes Viracocha durch geflügelte Dämonen, die die Stammesahnen verbildlichen, veranschaulicht zu sehen. — Bei Pumapunga dagegen besteht die Trümmerstätte hauptsächlich aus verstreuten Werkstücken, aus architektonisch bearbeiteten Steinblöcken, die eine große Sorgfalt in der Vorbereitung der Ineinanderpassung der Steine bekunden.

Altmexikanische Statue. Nach dem Original im Berliner Museum für Völkerkunde. Vgl. Text, S. 89 und 90.

Die Paläste der Inka-Peruaner, deren Hauptstädte Cuzco und Caxamarca noch große Trümmerfelder aufweisen, sind vielfach aus übertünchtem Lehm, vielfach aus regelmäßigen Quadern errichtet. Doch findet das kyklopische Mauerwerk, das Tiahuanaco fremd ist, sich z. B. an den Terrassenanlagen und am Palaste des Manco Capac zu Cuzco und an einer Gruppe steinerner Häuser in der Umgebung von Caxamarca. Daß Nischen das Hauptbelebungsmittel der Wände der peruanischen Baumeister waren, zeigen vorinkaische wie Inkabauten. Lehrreich sind z. B. die Nischen am Viracochatempel zu Cacha, an den Terrassenmauern und dem Palaste des Manco Capac zu Cuzco und im Palaste des Atahualpa zu Caxamarca.

Die Bildnerei der altamerikanischen Kulturvölker umfaßte nach allen Richtungen ein so weites Gebiet wie die Bildnerei der künstlerisch reifsten Völker: sie verarbeitete die verschiedensten Steinarten, Edelmetalle, Kupfer und Bronze, Holz und gebrannten Thon; sie verstand sich auf flach- und hocherhabene Arbeit wie auf völlige Rundung; sie stellte Götter, Menschen und Tiere dar, schuf mythologische und geschichtliche Darstellungen, Kolossalstatuen und zierliche Werke der Kleinkunst. Aber ihr fehlte die Hauptsache, ihr fehlte die innere Freiheit, ihr fehlte das volle Verständnis der Formen der dargestellten Körper.

In allen altamerikanischen Kulturländern, den nördlichen wie den südlichen, können wir in der Darstellung des menschlichen Körpers vier verschiedene Richtungen unterscheiden, deren eine eine durchaus eckige, meist viereckige, also starr geometrische Stilisierung bevorzugt, deren zweite nach natürlicher Weichheit und Rundung strebt, hierbei aber in der Regel in unförmlicher Schlaffheit stecken bleibt, während die dritte auf scharfe Erfassung individuellen Lebens ausgeht, dies aber nur in der Kopf- und Gesichtsbildung und in der Regel auch nur in den

flüssigeren Techniken der Thonbildnerei und des Metallgusses erreicht, die vierte endlich sich in ungeheuerlichen Zusammensetzungen, Karikaturen und absichtlichen Häßlichkeiten gefällt. Wie diese verschiedenen Richtungen in zeitlicher und örtlicher Entwickelung aufeinander folgen, ist nicht immer erkennbar. Daß die nicht nur vierschrötige, sondern auch viereckige Stilisierung die früheste Entwickelungsstufe bezeichne, ist keineswegs von vornherein klar. Haben wir doch gesehen, daß bei den Ur- und Naturvölkern die unmittelbare Erfassung der Natur ihrer Geometrisierung und Stilisierung oft genug vorangegangen ist. Daß z. B. im Ruinenfeld von Tiahuanaco die beiden einzigen natürlicher gerundeten zwischen vielen in allen Teilen viereckigen Statuen die jüngsten sein müssen, wie behauptet wird, ist nicht zweifellos. Einen festeren Anhaltspunkt gibt vielleicht das Maß der „Frontalität" im Sinne Julius Langes (vgl. S. 10). In der altamerikanischen Bildhauerei treten uns zum ersten Male erhebliche Abweichungen von dieser Frontalität entgegen; und die Bildwerke, die diese Abweichungen zeigen, haben wir alle Ursache als die jüngeren anzusehen. In diesem Sinne halten wir die viereckig stilisierten amerikanischen Statuen, die nicht nur durchweg „frontal", sondern in der Regel selbst in Bezug auf Arme und Beine streng gleichseitig gehalten sind, allerdings für älter als die freier bewegten Bildungen, die obendrein bereits in rundlicheren Formen schwelgen. Freien seitlichen Ausbeugungen des Oberkörpers scheint aber auch noch die Zulassung einer Halswendung im rechten Winkel als Zwischenstufe vorauszugehen. Die älteste, auch in der Arm- und Beinhaltung streng gleichseitige Symmetrie zeigen z. B. die meisten plastischen Werke von Tiahuanaco in Perù (s. die Abbildung, S. 87, Fig. a); die Frontalität, mit der sich eine verschiedene Haltung der Arme und Beine verträgt, befolgen verschiedene Statuen von Palenque (vgl. auch den redenden Indianer, Abbildung, S. 63); die gelinde Abweichung von der Frontalität, die sich in einer rechtwinkeligen Wendung des Halses ausspricht, wagt die in Chiapas gefundene halbliegende sogenannte Statue des Chac-Mool, deren Original im Museo Nacional zu Mexiko steht; eine wirkliche Nichtachtung der Frontalität aber verrät z. B. eine auch in allen anderen Beziehungen frei und individuell gestaltete sitzende Statue des Berliner Museums für Völkerkunde (s. die Abbildung, S. 88).



Relief von Palenque. Nach Peñafiel. Vgl. Text, S. 90.

Daß die viereckig stilisierten Statuen Amerikas in der Regel doch die älteren sind, wird man hiernach zugeben müssen; und daß diese viereckige Stilisierung ursprünglich durch die zu ihr drängende Technik der Weberei bedingt und veranlaßt worden, erscheint möglich, wenn man die genaue Übereinstimmung der viereckigen Profilgestalten am Fries des großen Thores von Tiahuanaco mit Figuren auf einem von Stübel abgebildeten Gewebe des Totenfeldes von

Ancon vergleicht. Auch bedeutet es noch kaum einen Fortschritt zu größerer Freiheit, wenn innerhalb des eckigen Vortrags einmal wenigstens die Augen rund erscheinen oder das Kinn unten abgerundet wird (s. die Abbildung, S. 87, Fig. b). Etwas größere Freiheit atmen erst Gestalten, deren rechteckiger Eindruck, wie bei der „Maisgöttin“ des Museums zu Mexiko (s. die Abbildung, S. 87, Fig. c), nicht sowohl durch eckige Körperformen als durch die eckige Kleidung, namentlich durch den mächtigen viereckigen Kopfputz, bedingt wird.

Der weicheren, rundlicheren Richtung gehören zahlreiche Statuen unserer Museen, zahlreiche Bildwerke und Reliefs an den mittelamerikanischen, besonders den yucatekischen Bauten an. Doch lassen sich auch innerhalb dieser Richtung verschiedene Auffassungen unterscheiden. Typisch sind z. B. die Statuen und Reliefs von Palenque (s. die Abbildung, S. 89). In richtigeren Verhältnissen als hier sind menschliche Gestalten von den Altamerikanern überhaupt nicht wiedergegeben worden. Der indianische Typus mit entschiedener Habichtsnase, der bei den Mayas besonders stark ausgeprägt war, tritt in allen Darstellungen von Palenque hervor. Die perspektivischen Schwierigkeiten im Relief werden nicht so schematisch unrichtig gelöst wie in der ägyptischen Kunst. Doch glaubt man auch hier individueller belebte ältere von konventioneller gewordenen jüngeren Gestaltungen unterscheiden zu können. Zu den eigenartigsten und lebendigsten Mayareliefs, die in Europa bekannt geworden, gehört die „Opferszene“ des British Museum zu London, die die eckige Kleiderstilisierung mit fast erschreckend typischer Darstellung der Köpfe verbindet (s. die beigeheftete Tafel „Ein Opfer vor dem Maya-Gotte Kukulkan“). Viel schlechter verstanden, aber auch weniger gebunden sind die lebhaft bewegten menschlichen Gestalten auf den eigentümlichen, von Dr. Habel herausgegebenen Reliefs von Santa Lucia Cosumahualpa (Guatemala), die ins Berliner Museum für Völkerkunde gekommen sind. Weich und natürlich in ihrer Gesamthaltung, aber leer und unverstanden in der Einzelmodellierung erscheinen die von Bovellius bekannt gemachten Atlantenfiguren von Punta del Sapote in Nicaragua. Werke, die einen Anlauf zur Darstellung reiner Schönheit nehmen, sind außerordentlich selten. Doch gehört der wunderbare Menschenkopf im Rachen der mächtig stilisierten Schlange „Cihuacoatl“ von Tula (eine oft vorkommende mythologische Darstellung) hierher (s. die obenstehende Abbildung): eine Bildung von fast klassischer Freiheit und Reinheit der Züge.



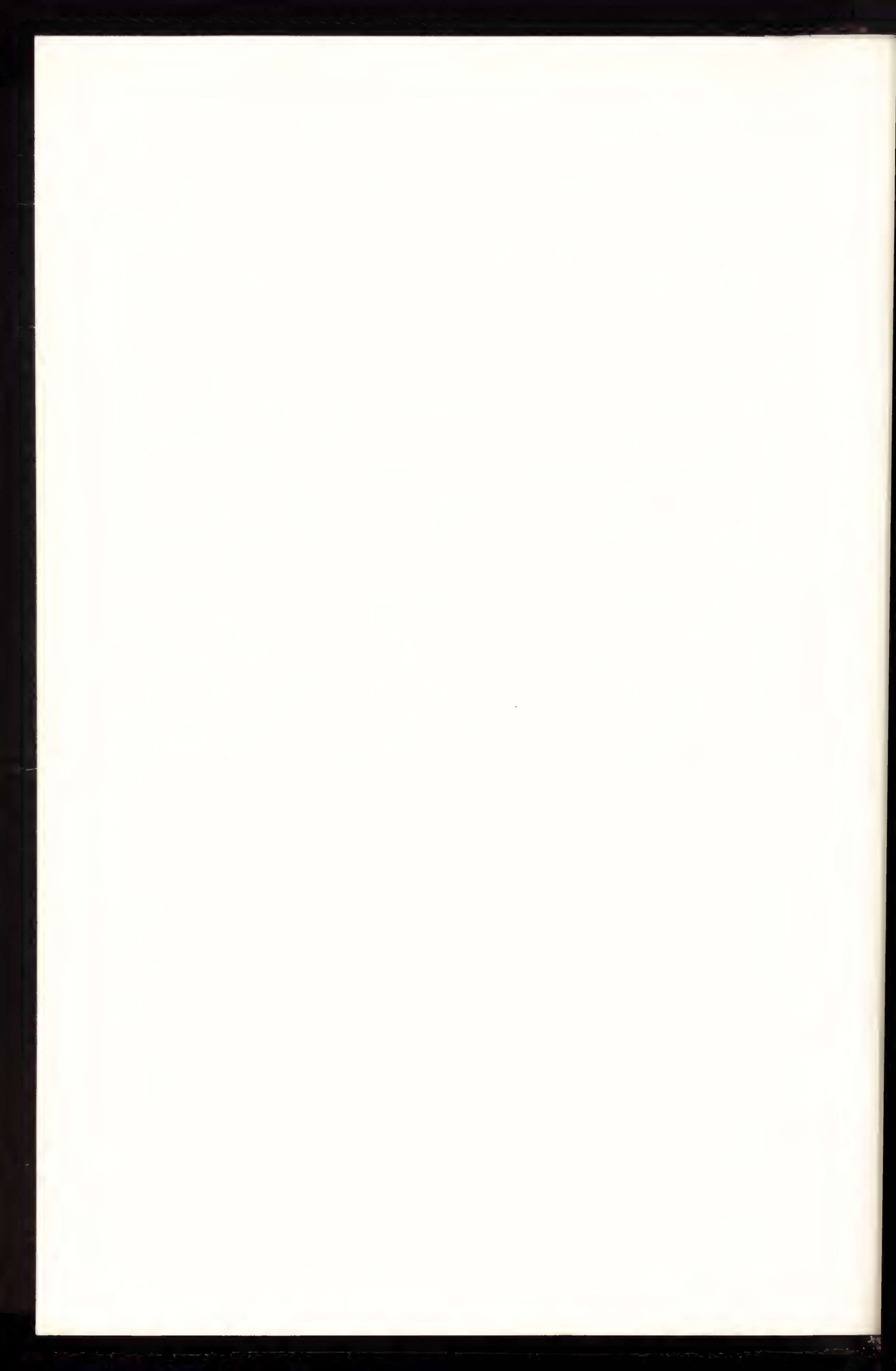
Menschenkopf im Schlangenrachen. Skulptur von Tula. Nach Peñafiel.

Zu den individuellst durchgebildeten Steinarbeiten gehören die Köpfe von Pantaleon in Guatemala, die Gustav Eisen bekannt gemacht hat. Eine Gestalt der allerindividuellsten Art aber ist die schon erwähnte, durch die lebhafte Ausbeugung ihres Oberkörpers jeder Frontalität spottende männliche Steinfigur aus Mexiko im Berliner Museum (s. die Abbildung, S. 88). Der Alte sitzt mit auseinandergebogenen Knieen am Boden. Die hageren Körperformen sind ebenso bezeichnend wie die scharfen Indianerzüge des runzeligen Gesichts.

Auch im Metallguß kommen in verschiedenen Museen recht lebendig durchgebildete kleine Figuren vor. Es sei nur an die allerdings recht abgegriffene massive silberne Statuette aus Cuzco im Braunschweigischen Museum erinnert. Sie stellt einen Zwerg mit Zipfelmütze, mit lächelnden Zügen und mit einer Warze auf der rechten Wange dar. Weitaus am häufigsten



Ein Opfer vor dem Maya-Gotte Kukulkan.
Steinplatte im British Museum. Nach Photographie.



aber finden individuelle Menschenköpfe sich an den altamerikanischen Irdenwaren. An Thonfiguren mit lebendigen Gesichtszügen aus allen Teilen Altamerikas, Idolen oder Ahnenbildern oder Kinderpuppen, fehlt es in keiner ethnographischen Sammlung. Zwei ausgezeichnete männliche Thonstatuetten aus Yucatan, deren eine einen Mayahäuptling in voller Federkleidung zeigt, während die andere, nur im oberen Teil erhaltene, die feine Tättowierung des edlen und lebensvollen Angesichts erkennen läßt, hat Uhle aus dem Berliner Museum veröffentlicht. Besonders häufig aber sind fein durchgebildete, oft sogar mit geistigem Ausdruck versehene Köpfe mit den Thongefäßen in Verbindung gebracht, die dem mexikanischen wie dem peruanischen Boden in erstaunlichen Mengen wieder abgewonnen worden sind. Die Töpferei dieser Völker schwelgt vor allem in der Darstellung von „Gesichtsurnen“ jeder Art. Altamerika ist das klassische Land der Gesichtsurnen, die in der Regel ihrem Hals, manchmal ihrem Bauch die Gestalt eines Menschenkopfes geben, gar nicht selten aber ganz in die Menschengestalt aufgehen. Das Museo Nacional in Mexiko ist reich an solchen Gefäßen, die im alten Aztekengebiet gefunden worden. Das British Museum, das Berliner Museum für Völkerkunde und das Nationalmuseum zu Lima sind besonders reich an ähnlichen Vasen, die von den Küsten Perùs stammen. Die Gefäße von Recuay im Berliner Museum stellen auf der oberen Seite sogar ganze Begebenheiten in kleinen Thonfiguren dar. Eine viel gebundenere Formensprache zeigen dagegen die hohlen Thonfiguren der Chibchas in derselben Sammlung mit ihren zusammengeschrumpften Leibern und ihren völlig gleichartig behandelten Mund- und Augenöffnungen.



Kolossalstatue des sogenannten Coatlicue. Nach Peñafiel.

Die Richtung aufs Ungeheuerliche, Häßliche, Fratzenhafte endlich tritt uns an so vielen altamerikanischen Bildwerken entgegen, daß es genügt, auf die von Peñafiel abgebildete Kolossalstatue des sogenannten Coatlicue im Museo Nacional zu Mexiko (s. die nebenstehende Abbildung) zu verweisen. Ein Totenkopf bildet die Mitte dieses unorganisch zusammengesetzten amphibisch-menschlichen Ungeheuers. Daß Totenschädel überhaupt nicht selten in der Plastik dieser Völker dargestellt sind, ist bei ihrem aus den Menschenopfern entspringenden Schädelkultus nicht zu verwundern.

Die Tierdarstellungen der amerikanischen Kulturvölker pflegen mehr typisch als individuell auszufallen, nehmen im übrigen aber an den Stilwandlungen der Menschenbildnerei teil. Die goldene Amulettschildkröte in einer mexikanischen Privatsammlung gehört der eckig stilisierenden Richtung an. Die Steinschildkröte der Christy Collection in London aber zeigt bei aller Natürlichkeit doch mehr den stilisierten Typus als ein lebendiges Einzelwesen. Die natürlichsten Tiergestalten kommen wohl ebenfalls in der Töpferei vor, die, wie bei den Naturvölkern Amerikas, mit Vorliebe Gefäße in ganzer Tiergestalt darstellt.

Das Urteil eines Kenners altamerikanischer Kunst, daß diese in der Bildnerei nicht über die Leistungen der nordamerikanischen Naturvölker hinausgekommen, scheint alles in allem zu hart zu sein. Man darf nicht vergessen, daß alle öffentlich aufgestellten Göttergestalten dieser Völker dem Zorne der christlichen Priester, daß weitaus die meisten, einst hochberühmten Werke ihrer Goldschmiedekunst der Habsucht der Eroberer zum Opfer gefallen sind. In dem Erhaltenen aber erkennen wir hier und da doch lebendigere und abgeklärtere Züge, als wir sie in der Bildnerei der Naturvölker gefunden haben.

Die altamerikanische **Malerei** redet die gleiche Formensprache wie die Bildnerei, besonders die Reliefbildnerei dieser Völker, an deren Stilgesetzen sie teilnimmt. Ihre in der Regel im Profil dargestellten Gestalten heben sich ohne Hintergrundsandeutungen von der Grundfläche ab. Von perspektivischen Kenntnissen oder Versuchen ist keine Rede. In diesen Beziehungen steht die Malerei der amerikanischen Kulturvölker nicht höher als die Malerei der Naturvölker, die wir kennen gelernt haben. Erhalten haben sich drei Hauptklassen altamerikanischer Gemälde: Wandgemälde, Vasenbilder und Bilderschriften auf Papierrollen.

a b c d

Mexikanische und peruanische Vasen. Nach Reiß und Stübel (a) und Peñafiel (b, c, d). Vgl. Text, S. 93, 94, 95 und 96.

Die **Wandgemälde** hoben sich keineswegs grell aus der farbigen Gesamtausstattung der Gebäude hervor, sondern fügten sich harmonisch dem dekorativen Ganzen ein. An Resten erhaltener Wandgemälde fehlt es weder den mexikanischen noch den yucatekischen noch den peruanischen Bauten. Festzüge glaubt man in den Palastsälen zu Mitla, zu Xul und zu Zibilnocac in Yucatan zu erkennen. Szenen des häuslichen Lebens, Häuser, Bäume und Schlachten sind in einem Gebäude neben dem sogenannten Gymnasium zu Chichen-Itza dargestellt. Menschen- und Tierfiguren sind auf dem Kalkbewurf des Hauptgebäudes zu Paramanca an der peruanischen Küste gemalt. Aber nur verblichene Reste haben sich von den meisten dieser Gemälde erhalten. Die deutlichste Vorstellung von dem Gesamteindruck der altamerikanischen Wandmalerei gewähren uns die im Berliner Museum für Völkerkunde aufbewahrten älteren Wasserfarbennachbildungen von den Wandgemälden eines Gebäudes von Teotihuacan in Mexiko. Die figurenreichen Darstellungen des oberen Teiles zeigen einen feinen Zusammenklang schwarzer, roter, gelber, grüner, rosa und weißer Farbentöne. Stilvoll wirkt der Sockelschmuck. Überall tritt uns die volle Empfindung für Symmetrie und Linienrhythmus entgegen (s. die beigeheftete farbige Tafel „Wandgemälde eines Gebäudes von Teotihuacan in Mexiko“).



Wandgemälde eines Gebäudes von Teotihuacan in Mexiko.

Nach der alten Kopie im Berliner Museum für Völkerkunde.



In weit größerem Umfange haben sich mexikanische und vor allen Dingen peruanische Vasenmalereien erhalten. Neben den plastisch ausgestalteten Thongefäßen gibt es zahlreiche andere, an denen in malerischem Farbenauftrag die ganze amerikanische Ornamentik zum Vorschein kommt, aber auch viele, die in wagerechten Streifen oder in Darstellungen, die den ganzen Bauch des Gefäßes einnehmen, mit Figurenbildern bemalt sind. Die Firnisfarben sind nicht eigentlich eingebrannt, sondern dem leicht gebrannten Thon eingerieben und dann höchstens noch einmal leichterer Hitze ausgesetzt worden. Nach Technik und Ansehen erinnern besonders die peruanischen Vasen manchmal auffallend an die mykenischen. Das mexikanische Museum bewahrt aber auch einzelne mexikanische Vasen mit figürlichem Schmuck in den reichsten und lebhaftesten Farben. Eine Vase aus Teotihuacan (s. die Abbildung, S. 92, Fig. d) zeigt denselben Farbenzusammenklang, den wir an den Wandgemälden aus dieser Ruinenstätte kennen gelernt haben. In der Regel handelt es sich hier, wie bei den griechischen Vasen, aber nur um wenige rotbraune, gelbliche und weißliche Farben. Schwarz ist daneben in Mexiko häufiger als in Perù. Besonders reich an bemalten peruanischen Vasen ist das Berliner Museum. Meist sind es dunkelbraune oder rötliche Umrißzeichnungen auf hellem Grunde. Nur einzelne Teile sind ganz mit derselben Farbe gedeckt. Die Köpfe zeigen eine scharfe Profilstellung, die die großen Habichtsnasen zur Geltung bringt; die Füße kehren sich, wenn eine Wendung dargestellt werden soll, manchmal nach der entgegengesetzten Seite wie der Kopf. Für die Stellung der Leiber haben die Künstler sich in Amerika nicht an bestimmte, die Unbeholfenheit heiligende Regeln gebunden wie in Ägypten, sondern jeder findet sich mit seiner Beobachtung ab, so gut er kann. Oft sind Kriegsszenen dargestellt. Auf einer Vase der Lührssenschen Sammlung (Berliner Museum für Völkerkunde) kämpfen gut bekleidete und bewaffnete Krieger gegen halbnackte Wilde. Auf einer Vase der Sammlung Macedo (ebendort) füllt eine Kampfesszene den Bauch des Gefäßes, während eine wohlgeformte plastische Häuptlingsgestalt auf seiner Spitze hockt (s. die Abbildung, S. 92, Fig. a).

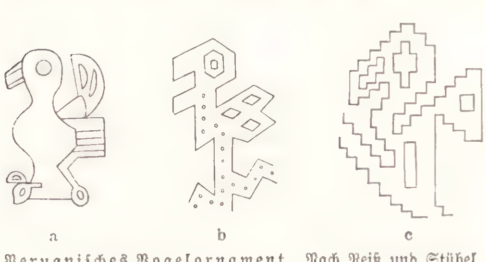

Grabtafel aus dem Totenfelde von Ancon. Nach Reiß und Stübel. Vgl. Text, S. 94.

Mexikanische Bilderschriften auf langen Papierstreifen, die gerollt oder gefaltet wurden, haben sich in verschiedenen „Codices" erhalten; z. B. im Museo Nacional zu Mexiko, in der Bodleyschen Bibliothek zu Oxford, in der Nationalbibliothek zu Paris sowie in den Büchereien des Escorial und des Vatikans. Einzelne abgetrennte Stücke wirken wie selbständige Bilder. Die ganze Mythologie, das ganze Leben der Mexikaner spiegelt sich in diesen Malereien wider. Doch erscheint gerade hier, dem schriftartigen Charakter der Zeichnungen entsprechend, manches verzerrt, verschnörkelt oder konventionell zurechtgemacht, wie sie denn auch stets mit konventionellen Zeichen untermischt auftreten. „Die Toten", sagt Brühl „malte man mit eingehüllten, die Lebenden mit freien Füßen und einer Zunge in der Nähe des Mundes, Männer rot, Frauen gelb, die Spanier mit roten Gewändern und Blut mit roten Wellenlinien."

In geringerer Anzahl haben sich Mayamanuskripte erhalten: eins in der Nationalbibliothek zu Paris, eins in Madrid, eins in der königlichen öffentlichen Bibliothek zu Dresden. Wenn die neuere Forschung auch nicht bestätigt hat, daß die meisten Zeichen dieser Mayaschriften schon phonetische Hieroglyphen seien, so machen eine Reihe ihrer größeren bildlichen Darstellungen doch nach wie vor den Eindruck von Illustrationen im Text; und diese zeigen, wenigstens in

dem von Förstemann herausgegebenen Dresdener Buch, in schwarzen Federumrissen, die manchmal auf farbigem Grunde stehen, eine reinere Formensprache und eine klarere Anordnung als die aztekischen Schriftbilder.

In Perù, wo es keine Schriftrollen gab, entschädigen uns dafür die Darstellungen von Menschen und Tieren, die ihren wollenen und baumwollenen Zeugen aufgemalt oder eingewirkt werden. Besonders schöne Stoffe dieser Art, von Reiß und Stübel in einem Prachtwerk veröffentlicht, jetzt im Berliner Museum für Völkerkunde aufbewahrt, sind als Mumiengewänder aus dem Totenfelde von Ancon dem Tageslichte zurückgegeben worden; und ebendaher stammen auch die eigentümlichen bemalten Grabtafeln, die fast bei jeder Mumie gefunden wurden (s. die Abbildung, S. 93). Es sind über ein Rohrgestell gespannte Leinentafeln, auf deren Vorderseite in roten und dunkelblauen oder schwarzen Umrissen eine zierlich umrahmte, geometrisch stilisierte menschliche Gestalt gezeichnet ist. Ob Abbilder der Verstorbenen, ob Götter gemeint sind, ist ungewiß. Jedenfalls aber wirken diese bemalten Linnentafeln wie Vorstufen einer wirklichen Tafelmalerei.



Peruanisches Vogelornament. Nach Reiß und Stübel. Vgl. Text, S. 95.

Wenden wir uns schließlich den technischen Künsten der altamerikanischen Völker zu, so können wir, zumal da auf manche Erscheinungen, die hierher gehören, schon hingewiesen worden ist, hier nur kurz hervorheben, daß sie auch auf diesem Gebiete fast überall deutliche Fortschritte über die Leistungen der Naturvölker hinaus machten. Neben der einfachen Weberei übten sie, wie schon angedeutet, auch die Ornamentwirkerei (die sogenannte Gobelintechnik); aber auch die Herstellung durchsichtiger lockerer Stoffe durch Gazebindung, die Nadelarbeit und das Aufnähen fester Musterstücke auf losen Geweben war ihnen nicht unbekannt geblieben; und die Federarbeiten, in denen die alten Amerikaner Meister waren, trugen viel zu dem reizvollen Farbenschimmer bei, der die Werke ihres Kunstfleißes umfloß. In der Töpferei, deren plastischen und malerischen Schmuck wir schon besprochen haben, scheinen sie in einigen Fällen sich schon der Drehscheibe bedient zu haben, und neben den überall gleichen Grundformen der Gefäßbildnerei gelangen ihnen hier und da schon Gefäßformen, deren auffallende Formenschönheit aus ihrer Zweckmäßigkeitsbildung entsprang (s. die Abbildung, S. 92, Fig. b).

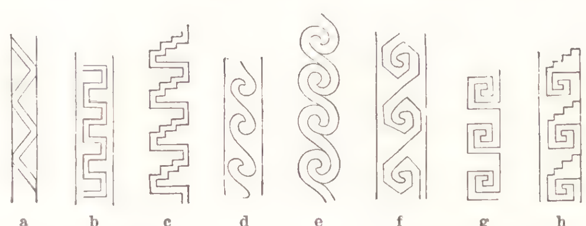


Maisornament an einer mexikanischen Vase. Nach Peñafiel. Vgl. Text, S. 95.

Das besondere Erstaunen der spanischen Eroberer erregten die Goldschmiedearbeiten der alten Amerikaner. Auf diesem Gebiete waren sogar die Chibcha ihren nördlichen und südlichen Nachbarn ebenbürtig. Da die meisten Arbeiten aus Edelmetallen aber in den Schmelztiegel gewandert sind, ist uns das Beste nur aus alten Beschreibungen bekannt. Die beweglichen Vögel, die tanzenden Affen, die Fische mit abwechselnd goldenen und silbernen Schuppen kennen wir nur vom Hörensagen. Doch bewahren die Museen Amerikas und Europas immerhin manch bewundernswerte Arbeit altamerikanischer Goldschmiedekunst. Die Inkrustierung mit

Mosaik, das aus farbigen Stückchen seltener Muscheln und kostbarer Steine zusammengesetzt war, schließt sich den Goldschmiedearbeiten an. Die Christysche Sammlung in London bewahrt die schönste erhaltene Arbeit dieser Art, ein steinernes Aztekenmesser, dessen Griff aus einer Phantasiegestalt besteht, die aus grünen, roten und blauen Steinchen zusammengesetzt ist.

Die innere Zusammengehörigkeit der großen und kleinen Künste aller altamerikanischen Kulturvölker zeigt sich aber nirgends deutlicher als in der Gemeinsamkeit und Eigenart ihrer Ornamentik. Mögen einzelne ihrer Motive nur in örtlicher Begrenzung vorkommen, andere nur bestimmten Künsten eigen sein, ihre hauptsächlichsten und bezeichnendsten Züge finden sich so gut in der Baukunst dieser Völker wie in ihrer Vasenmalerei, so gut in den Ziermustern ihrer Gewebe wie in denjenigen ihrer Metallarbeiten jeder Art.



Peruanische Ornamente. Nach Reiß und Stübel und nach Hein. Vgl. Text, S. 95 und 96.

Zunächst umfaßt die altamerikanische Ornamentik den ganzen Formenschatz, den wir als Eigentum der vorgeschichtlichen Völker Europas bis zur Höhe der Bronzezeit kennen gelernt haben: alle jene Parallellinien, Zickzacklinien (s. die obenstehende Abbildung, Fig. a), Dreiecke, Vierecke, Schachbrettmuster, Kreise und Wellenlinien finden wir hier wieder, einschließlich der Reihung laufender, sich überstürzender Wellen (Fig. d und e), der einfachen und der laufenden Spiralen; Bänder und Flechten weisen schon auf höhere Stufen hin.

Sodann wiederholt sich hier ein großer Teil der Ornamentenbildung der reiferen Naturvölker, wenn auch manchmal mit besonderen Ergebnissen. Das aus Gesichtsbildungen verkürzte Augenornament der nordamerikanischen Naturvölker blickt uns besonders von mexikanischen Gebäuden und Gefäßen an. Die Geometrisierung der ganzen Menschengestalt, der wir in Polynesien begegneten, finden wir in allen denkbaren Abwandlungen in den Geweben der Peruaner wieder, und geometrisierte Tiergestalten, Vögel, Pumas, Lamas, Hirsche u. s. w., kommen hier nicht minder vielgestaltig, meist eckig stilisiert hinzu (s. die obere Abbildung, S. 94, Fig. a, b, c).


Hakenkreuz. Vgl. Text, S. 96.

Pflanzenmotive sind mindestens ebenso selten wie bei den Ur- und Naturvölkern. Doch seien die großen stilisierten Blumen und sei die plastische Maiskolben- und Blattgarnitur an Vasen der Sammlung Peñafiel zu Mexiko hervorgehoben (s. die untere Abbildung, S. 94).

Zu den Besonderheiten der amerikanischen Ornamentik gehört zunächst das Treppen- oder Stufenornament, das bald in Gestalt wirklicher ganzer Stufenpyramidenreihen vorkommt, bald in Gestalt halbierter Stufenpyramiden (s. die obenstehende Abbildung, Fig. c), bald in Verbindung mit dem Mäanderhaken (Fig. h), bald vereinzelt, bald in rhythmischer Reihung. Woher dies Ornament stammt, brauchen wir angesichts der zahlreichen Stufenpyramiden Amerikas nicht zu fragen. Auch die Kreuze, die Hakenkreuze und die Wirbelornamente, denen A. R. Hein gerade in Bezug auf Amerika eine eigene Abhandlung gewidmet hat, gehören hierher. Sind diese Motive auch Gemeingut der Menschheit, so haben sie sich auf amerikanischem Boden doch selbständig entwickelt. Kreuze finden sich so häufig in der Wandplastik Yucatans, daß die Spanier irrtümlicherweise Anzeichen uralten Christentums in ihnen erkennen wollten. Sie werden als

Versinnlichung astronomischer und meteorologischer Vorstellungen gedeutet. Das vielbesprochene „Kreuz", das im Nordtempel zu Palenque verehrt worden, ist in Wirklichkeit ein stilisierter Baum, auf dem ein heiliger Vogel sitzt. Daß dagegen die sogenannten Malteserkreuze, die nicht selten in Mexiko vorkommen, mit Recht als übereinandergelegte Totenbeine gedeutet werden, beweist schon ihr Vorkommen neben Totenschädeln auf einer Vase im Museum von Mexiko (s. die Abbildung, S. 92, Fig. c). Das Hakenkreuz (s. die untere Abbildung, S. 95), das möglicherweise gerade in Amerika als Sonnensymbol anzusehen ist, und die mit ihm verwandten Wirbelornamente finden sich allerdings häufiger bei den Mississippivölkern und den Puebla-Indianern als bei den amerikanischen Kulturvölkern. Der Mäander gehört dagegen zu den eigensten Zierformen Mexikos und Perús wie der alten Griechen. Gerade er kommt in den einfachsten wie in den verzwicktesten Gestaltungen an amerikanischen Gebäuden, Gefäßen und Gewändern vor. Über seine Entstehung hat der bekannte Amerikaforscher A. Stübel die ansprechende Vermutung aufgestellt, daß er beim Weben durch zufällige Verschiebung der Hälften ineinander gestellter Parallelvierecke entstanden sei; aber schon Hein hat darauf aufmerksam gemacht, daß der Mäander doch an zu vielen verschiedenen Orten spontan entstanden sei, als daß man seine Entstehung überall den gleichen Zufälligkeiten beim Weben zuschreiben könnte. Unseres Erachtens sind, wie dies die Ornamentik der europäischen Bronzezeit beweist, die einfache Wellenlinie, die laufende Linie überkippender Wellen und die Spirale dem ebenfalls in Amerika gebräuchlichen Zinnenornament (s. die obere Abbildung, S. 95, Fig. b) und dem Mäander vorausgegangen. Das Zinnenornament ist die viereckige Wellenlinie, der Mäander die viereckige Spirale, bzw. die viereckige laufende Reihung sich überschlagender Wellen (Fig. d, e, f, g). Da Amerika überhaupt zu viereckigen Stilisierungen neigte, erscheint die Entstehung der Zinnenlinie und des Mäanders gerade hier natürlich.

Sehen wir so eine Fülle klarer und bedeutsamer Ornamente die altamerikanische Kunst beherrschen, so müssen wir uns zum Schlusse doch nochmals daran erinnern, daß diese Zierformen, von der manchmal klassisch schönen ornamentalen Vasenmalerei abgesehen, nur selten rein und folgerichtig angewandt wurden. Die amerikanischen Künstler liebten es, sie zu zerstückeln, willkürlich mit anderen Elementen zu verquicken und lose wieder aneinanderzureihen. Freilich wird das volle Verständnis der amerikanischen Formenwelt auch von Fortschritten in der Erläuterung ihrer Bilder und Sinnbilder zu erwarten sein. Seler sagt mit Recht: „Von Willkürlichem, Launischem, Phantastischem ist in dem mexikanischen Altertum nirgends etwas zu spüren. Jegliches Gebilde hat seinen bestimmten Sinn und seine Bedeutung." Halten wir uns jedoch zunächst an den dekorativen Eindruck, so bleibt es in der amerikanischen Verzierungskunst in der That häufig bei Ansätzen, die nicht zur Entwickelung kommen. Keineswegs überall ist das Raumgefühl rein bewahrt. Gerade dadurch erhält die ganze Kunst der alten Amerikaner jenen Anflug von Unfertigkeit, barbarischer Überladung und Verzerrung, den wir weder in ihren Bauten noch in ihren Bildwerken verkennen konnten. Aber die Mängel ihrer Kunst sind zugleich die Mängel ihrer ganzen Kultur, jener halbbarbarischen, von Blut durchflossenen und von Gold durchschimmerten Kultur, der durch die spanischen Eroberer ein jähes Ende bereitet wurde. Der kunstgeschichtliche Wert der mexikanischen und peruanischen Kunst aber liegt gerade in ihrer abgeschlossenen nationalen Echtheit. Sie widerlegt schon durch ihr bloßes Dasein die Lehre von der einheitlichen und einmaligen Entwickelung aller Erdenkunst, eine Lehre, nach der z. B. die Spirale ein für allemal in Ägypten und nur hier, der Mäander ein für allemal in Griechenland und nur hier erfunden wäre.

Zweites Buch.

Die alte Kunst des Morgenlandes.

I. Die ägyptische Kunst.

1. Einleitung. — Die Hauptzüge der ägyptischen Kunst.

Mit der Weltgeschichte beginnt auch sofort die Kunstgeschichte. Inschriften an Kunstwerken gehören zu den ältesten schriftlichen Urkunden der Menschheit; und es ist ein Glück für die Kunstgeschichte, daß die Beherrscher der ältesten schriftkundigen Länder der Welt, im jungen Besitze der großen Erfindung schwelgend, Denkmäler jeder Art aufs verschwenderischste mit Inschriften ausgestattet haben. Die ältesten dieser geschichtlichen und kunstgeschichtlichen Urkunden der Menschheit haben sich einerseits am Nil, anderseits am Euphrat und Tigris, in Ägypten und in Mesopotamien erhalten. Jahrtausende vor unserer Zeitrechnung entstanden, sind sie viele Jahrhunderte lang versunken, vergessen und selbst, soweit sie bekannt geblieben, zu starrem Schweigen verurteilt gewesen, bis sie im Laufe unseres Jahrhunderts eine nach der anderen dem Tageslicht zurückgegeben, eine nach der anderen dem Verständnis der Gegenwart wieder erschlossen worden sind.

Ob die ältesten Denkmäler sich auf altchaldäischem Boden in Mesopotamien oder auf ägyptischer Erde am Nil erhalten haben, ist noch immer nicht völlig entschieden. Die Wagschale schien sich zu gunsten des höheren Alters der altchaldäischen Kunst zu senken, als die im Berliner Museum aufbewahrte Inschrift des um 550 v. Chr. herrschenden neubabylonischen Königs Nabonid entdeckt wurde, laut welcher der altbabylonische König Naram-Sin 3200 Jahre vor ihm, also 3750 v. Chr., gelebt habe. Stellte doch auch die Völkerkunde, auf deren Widerspruch Maspero und Erman sich früher beriefen, den von Brugsch und anderen längst vermuteten asiatischen Ursprung des ägyptischen Volkes nicht mehr in Abrede. Auch Ratzel sagte (1894): „Der Ursprung der Kultur des Volkes Ägyptens führt auf Asien"; und Schweinfurth hat sich (1897) ausdrücklich auf Hommels Seite gestellt, unter dessen Vortritt einige jüngere Assyriologen so weit gehen, Ägypten als eine vorgeschichtliche Kolonie Altbabyloniens zu bezeichnen. Seit aber C. F. Lehmann vor kurzem den Nachweis geführt hat, daß Naram-Sin, wie Winckler es längst ausgesprochen, nicht vor 2750 v. Chr. gelebt haben könne, ist es wieder wahrscheinlich geworden, daß wenigstens die ältesten bisher entdeckten Denkmäler dem Nilthal angehören. Wir können um so mehr dabei bleiben, die ägyptische Kunst der altchaldäischen voranzustellen, als die beiden

unzweifelhaft stammverwandten Gesittungen am Nil und in Mesopotamien in geschichtlicher Zeit selbständig und gleichberechtigt nebeneinander auftreten.

Ob die verwandtschaftlichen Züge der altägyptischen und der mesopotamischen Bildung überhaupt nur durch eine Abhängigkeit der einen von der anderen zu erklären sind, oder ob sie nicht ebensowohl auf eine parallele Entfaltung menschlicher Bildungskeime unter gleichen zeitlichen und ähnlichen örtlichen Einflüssen deuten, wird sich vielleicht später einmal herausstellen. Uns genügt es für jetzt, sie als Zeichen einer gemeinsamen Entwickelungsstufe der Völkergesittung zu betrachten, einer Entwickelungsstufe, die sich schon dadurch unmittelbar an die vorgeschichtliche Bronzezeit anreiht, daß allem Anscheine nach nicht nur im alten Chaldäerreiche, sondern auch im „alten Reiche" Ägyptens nur erst Stein- und Bronzewerkzeuge, noch keine Eisenwaffen und -Geräte im Gebrauch waren.

Die Gegner der Ansicht, daß die Bodenbeschaffenheit, die landschaftliche Natur und das Klima die Kunst eines Landes beeinflussen, müßten jedenfalls für Ägypten eine Ausnahme zugestehen; denn daß gerade die Natur Ägyptens sich überall in seiner Kunst widerspiegelt, könnte nur ein Blinder leugnen. Die Natur und die Kunst des Landes stehen gerade hier in lebendigster Wechselwirkung.

Eigenartig und beschränkt wie der Pflanzenwuchs und die Tierwelt der nur durch die Überschwemmungen des Nils gebildeten langgestreckten Oase in der Wüste, die Ägypten heißt, ist auch der Gesichtskreis ihrer Bewohner, deren Gesittung in dieser Eigenart und Beschränktheit sich im Laufe langer Jahrtausende so folgerichtig aus den gegebenen natürlichen Bedingungen heraus entwickelt hat wie keine zweite; und wenn wir diese Gesittung, einschließlich ihrer Kunst, heute besser kennen als die Kultur mancher uns zeitlich und örtlich näher gelegenen Völker, so verdanken wir das zunächst dem Eifer der Gelehrten: den Ausgrabungen, die Forscher wie Champollion und Lepsius, Mariette und Maspero, Morgan und Flinders Petrie in Ägypten geleitet haben, der Sprachforschung, die uns seit Champollion allmählich gelehrt hat, die Geschichte des Nillandes von den Inschriften seiner Denkmäler wieder abzulesen, und den großen Veröffentlichungen ägyptischer Denkmäler, von denen, neben den älteren Werken von Champollion, Lepsius, Rossellini und Prisse d'Avennes, besonders die neueren von Flinders Petrie das Verständnis der ägyptischen Kunst in Europa verbreitet haben. Wir verdanken unsere Kenntnis Ägyptens zum großen Teil aber auch der Beschaffenheit seines Bodens, der unveränderlichen Eigenart seines Himmels und den auf uralten Vorstellungen beruhenden Gebräuchen seiner einstigen Bewohner. Das Land gab seine dauerhaften Steine her. Der Himmel spendete jene Dürre, deren erhaltende Kraft selbst Werken aus Holz und gewebten Stoffen zu gute kam. Die religiösen Vorstellungen der Ägypter aber brachten es mit sich, daß sie wenigstens die Tempel ihrer Götter und die Gräber ihrer Großen für die Ewigkeit zu gründen und zu festigen versuchten. Die Göttern gleich gehaltenen Könige Ägyptens glaubten sich durch die Darstellung ihrer Thaten auf unverwüstlichen Tempelwänden im Himmel und auf Erden unsterbliches Leben zu sichern. Die ägyptischen Priester aber lehrten, daß das ewige Leben des Verstorbenen bedingt sei durch den irdischen Fortbestand seines Leibes oder doch der Abbilder, die ihn darstellten, bedingt sei aber auch durch die Opfer an Trank und Speise, die die Überlebenden seinem Schatten (Ka) spendeten oder wenigstens bildlich an den Wänden seines Grabmals darstellen ließen. Daher die Einbalsamierung der Toten, deren Mumien sich in der That zu vielen Tausenden bis auf den heutigen Tag erhalten haben; daher ihre Einkerkerung in feste Stein- oder

Holzsärge, deren oft mehrere ineinander eingeschachtelt wurden; daher ihre Versenkung in tiefe, wohlverschlossene Schächte, über denen sich, wenn nicht der natürliche Felsenberg sie umschloß, steinerne Denkmäler festesten Gefüges erhoben; daher aber auch die Sitte, die Statuen des Verstorbenen in besonderen Gelassen des Grabes unterzubringen, und der Gebrauch, um es dem Entschlafenen niemals an Lebensmitteln fehlen zu lassen, diese durch plastische oder durch gemalte Nachbildungen an den Wänden der Opferkammer zu ersetzen.

Den Tempeln und Gräbern der Ägypter verdanken wir fast ausschließlich unsere Kenntnis der Gesittung und der Kunst der alten Ägypter. Von den Stätten ihres irdischen Lebens, die sie aus gestampftem Nilschlamm oder an der Luft getrockneten, seltener gebrannten Ziegeln



Rekonstruktion des Chonstempels zu Theben (20. Dynastie). Nach Perrot et Chipiez. Vgl. Text, S. 100.

errichteten und mit leichtem Holzwerk deckten oder verbrämten, haben sich nur Grundmauern ohne künstlerisches Leben oder Abbildungen ohne Gewähr der Genauigkeit erhalten. Der Steinbau ihrer Tempel und Gräber offenbart uns das Wesen ihrer **Baukunst**.

Die **ägyptische Steinbaukunst** brach ihren feinen Kalkstein am Libyschen Wüstenrande, ihren festen Sandstein bei Gebel Silsile in Oberägypten, ihren lichtroten Granit an der Durchbruchsstätte des Urgesteins bei Assuan (Syene) im äußersten Süden des Reiches. Eine Reihe gemeinsamer Züge ziehen sich durch ihre ganze Entwickelungsgeschichte hindurch. Das Gewölbe ist den ägyptischen Baumeistern seit alten, wenn auch nicht seit den ältesten Zeiten bekannt gewesen, sowohl das durch Vorspringen wagerechter Schichten gebildete Scheingewölbe als das wirkliche Gewölbe mit keilförmigem Schlußstein; aber sie haben es in der Regel nur zu unterirdischen und nebensächlichen Zwecken verwandt. In der monumentalen ägyptischen Baukunst herrschte die flache Decke aus nebeneinander gelegten Steinbalken, die zunächst auf den Wänden, wo diese aber zu weit voneinander entfernt waren, auf Pfeilern oder Säulen ruhten.

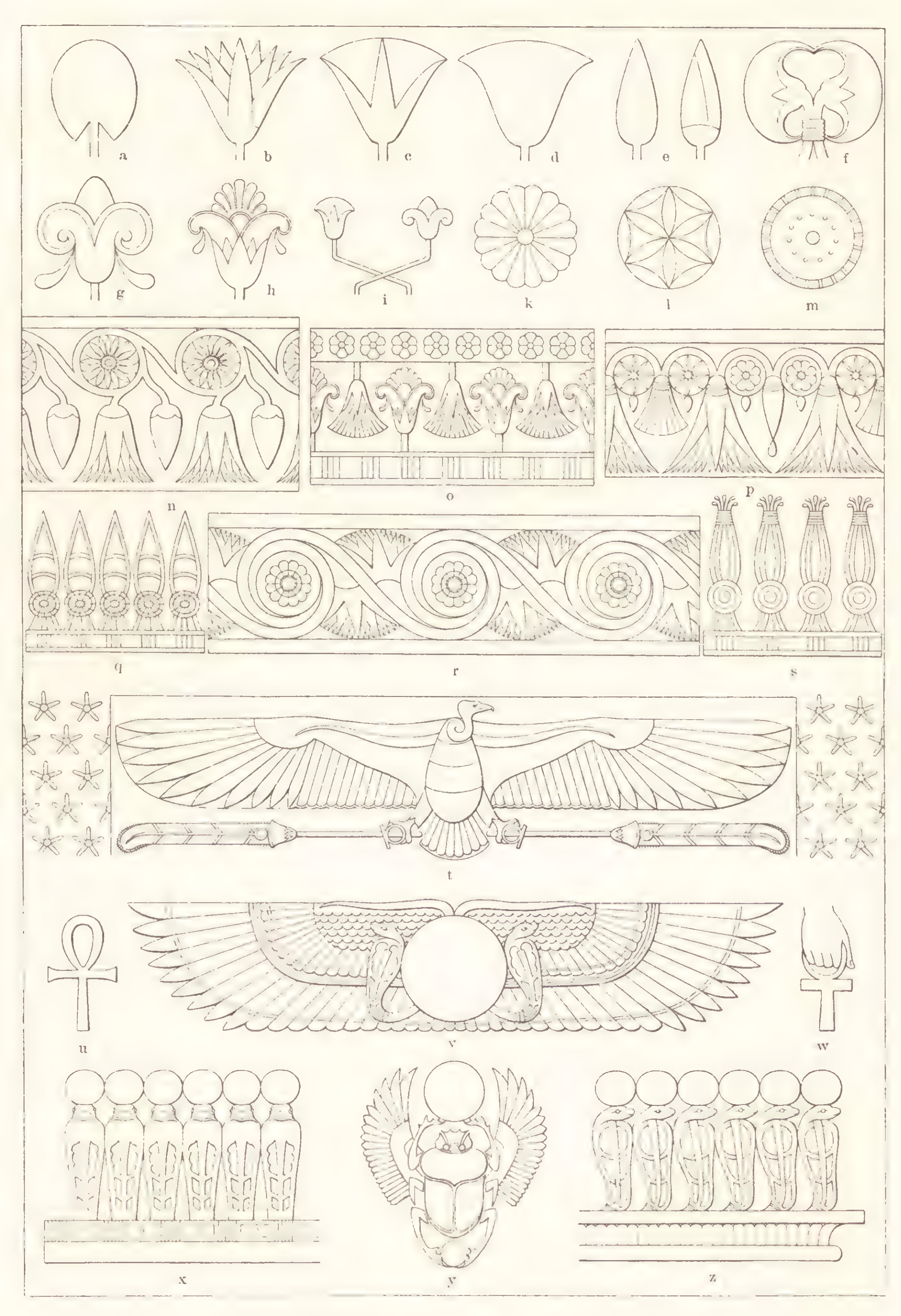
Die Säulengänge, die die offenen Tempelhöfe an den Innenwänden umgeben, und die Säulensäle mit auffallend engen Säulenstellungen entwickelten sich von selbst aus dem Bedürfnis der Steinbalkendecke (s. die Abbildung, S. 99). Daß dieses Stützensystem im allgemeinen früher im Holzbau als im Steinbau zur Ausbildung gekommen, leuchtet ein. Aber man darf nicht vergessen, daß schon die Dolmen der Urzeit, an denen es gerade auch in Nordafrika nicht fehlt, die von steinernen Stützen getragene Decke in ursprünglicher Steinbautechnik zeigen; und man wird zugeben müssen, daß gerade der ägyptische Steindeckenbau in seiner Massigkeit und Gedrungenheit, von seinen Zierformen abgesehen, nicht an den Holzbau erinnert. Eine Eigentümlichkeit aller ägyptischen Ziegel- und Steinbauten ist das zwar steile, aber schräge, böschungsartige Ansteigen der Außenmauern. Sicher nicht vom Holzbau übernommen, kann es auch im Quaderbau nicht entstanden sein, sondern weist auf den ursprünglichen, aus einheitlicher Nilschlammmasse bestehenden (Pisé-)Bau der Strombämme und Festungsmauern zurück. Es ist versteinerte Erdarbeit, die uns in den stets in wagerechten Lagen errichteten ägyptischen Ziegel- und Steinmauern entgegentritt.

Relief mit Lotosblumen aus einem Grabe der 6. Dynastie. Nach Prisse d'Avennes.
Vgl. Text, S. 101.

Unbekleidet blieben nur die Mauern aus poliertem Granit, der als solcher auch in der Mauermalerei nachgeahmt wird. Alle übrigen Stein- und Ziegelmauern sind von oben und unten, von außen und innen mit einem dünnen Stucküberzug und auf diesem mit vielfarbigen Flächendarstellungen bedeckt, in denen eine zum großen Teile bereits phonetisch gewordene Bilderschrift sich um Bilder herumzieht, die, einzeln und ihrem Inhalt nach betrachtet, erzählen und berichten wollen wie die Schrift selbst, als Ganzes und ihrem Zierwert nach angesehen, aber einen unauslösbaren Bestandteil des künstlerischen Gesamteindrucks dieser Gebäude bilden.

Die Säulen des ägyptischen Steinbaus sind kräftig genug, um ihren Stützwert deutlich zur Schau zu tragen. Auffallenderweise aber entspricht ihre Verzierung durchaus nicht immer diesem Stützwert, sondern läßt die meisten von ihnen als langstengelige schwanke Blütenpflanzen erscheinen, deren Blüten, geschlossen oder offen, von einer unscheinbaren Deckplatte überragt, die Säulenkapitelle bilden. Freilich wurden, um die Säulen kräftiger erscheinen zu lassen, in der Regel eine Anzahl der Blütenstengel als Säulenstamm zu Bündeln zusammengefaßt, am Hals durch kräftige Bänder zusammengehalten und hier durch kleinere, die Furchen füllende Zwischenstengel der gleichen Pflanze verstärkt; aber der Gesamteindruck der Zierformen der ägyptischen Säulen dieser Art behält doch etwas Beängstigendes, obgleich man sich sagt, daß das sprießende Leben der Erde im Gegensatz zu dem an der Decke der Gebäude durch Sterne und Vögel gekennzeichneten Himmel in ihnen versinnbildlicht werden soll. „Der



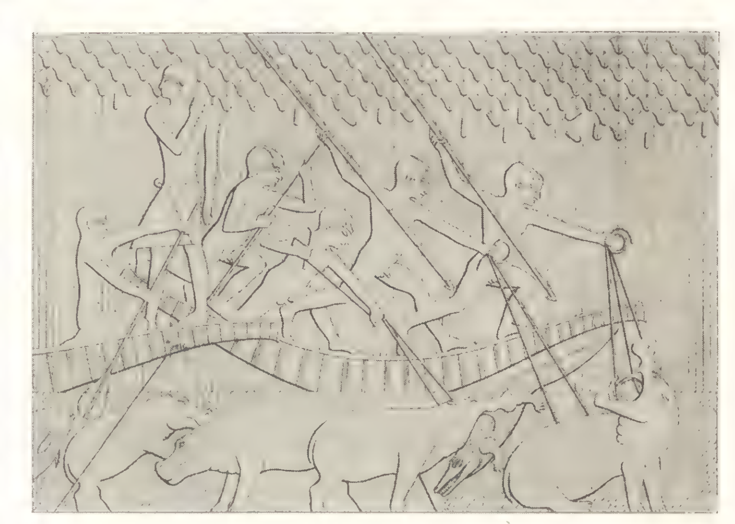


Altägyptische Ornamente.

Zeichnungen von Max Kühnert.

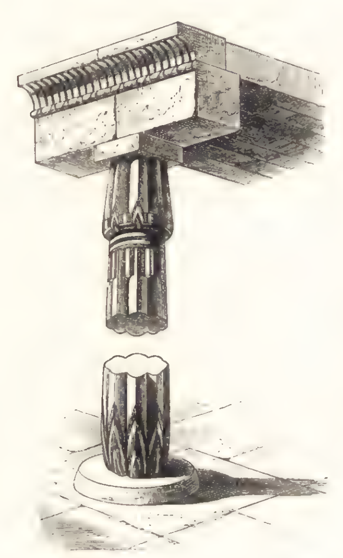
Ägypter", sagt Borchardt, „dachte sich seine Pflanzensäulen als freie Endigungen und ornamentierte sie als solche."

Auch in der ägyptischen **Ornamentik**, die sich in der Baukunst von den ganz mit Bildern und Inschriften geschmückten Wänden an die Sockel, die Simse, die Decken, die Säulen, die Thore zurückzieht und selbst im Kunstgewerbe ein gewisses keusches Maß bewahrt, bleiben gemeinsame Züge im Wandel der Erscheinungen bestehen. Neben dem geometrischen Formenschatz der Ur- und Naturvölker und neben den symbolischen Tierreihen, von denen die Uräusschlangenreihen am häufigsten sind, macht sich in der Kunst des Nilthals schon seit den ältesten geschichtlichen Zeiten das Pflanzenornament bemerkbar. **Die Ägypter können geradezu als die Erfinder des Pflanzenornaments bezeichnet werden;** und gerade ein Stück ihres Pflanzenornaments hat sich von Volk zu Volk, von Jahrtausend zu Jahrtausend vererbt. Daß diese Ornamentik der einheimischen Pflanzenwelt des Nilthals entlehnt ist, versteht sich von selbst. Weitaus die wichtigste Rolle in dieser Zierkunst spielt die Lotosblume, nicht die indische Nymphaea Nelumbo, wie man früher annahm, sondern die einheimische weiße oder blaue Nymphaea Lotus oder Caerulea, wie seit Goodyears, Riegls und Borchardts Untersuchungen feststeht und durch die Schaufelform der grünen Stengelblätter (s. die beigeheftete Tafel „Altägyptische Ornamente", Fig. a) wie durch die Zahl und Gestalt der Kelchblätter der auf den Denkmälern unzählige Male dargestellten Pflanze (Fig. c, d, e) bewiesen wird. Neben dem Lotos spielt der Papyrus eine Hauptrolle in der ägyptischen Phantasie und Ornamentik. Stellt die Pflanze, die in unserer Abbildung S. 100 auf dem Wasser schwimmt, offenkundig die Lotosblume dar, so erkennt man in den langen, geraden Stengeln mit ihren massig zusammengefaßten Büscheldolden, die in der obenstehenden Abbildung dem Wasser entsteigen, nicht minder sicher die Papyrusstaude. Der Ansicht Goodyears, der Riegl und Perrot zugestimmt haben, daß auch die „Papyruswedel" der ägyptischen Ornamentik nichts anderes seien als stilisierte Lotosblüten in der Seitenansicht, ist Borchardt vor kurzem mit überzeugenden Gründen entgegengetreten. Doppelt unmöglich ist es uns daher auch, mit den Forschern, die sich alle Formen aus einer einzigen Urform entwickelt denken, den Volutenkelch der ägyptischen Zierkunst (Tafel, Fig. g, h und i), in dem Borchardt eine Lilie, Schweinfurth eine Aloë vermutet, während er, mit einem Zapfen oder einer fächerförmigen Bekrönung versehen, als „ägyptische Palmette" bezeichnet wird, ebenfalls für eine besondere Darstellungsart der Lotosblume



Relief mit Papyrus, vielleicht aus einem Grabe der 4. Dynastie.
Nach Prisse d'Avennes.

zu erklären. Am unwahrscheinlichsten aber erscheint uns die Ansicht, daß auch die Rosette Ägyptens nur ein Stück Lotosblume, nach Goodyear ihr Fruchtknoten, nach Riegl die von oben betrachtete Vollblüte selbst sei. Daß dieser Stern oft als Blüte angesehen sein will, unterliegt keinem Zweifel (s. die Tafel bei S. 101, Fig. k). Dann gleicht er aber in der Regel dem Stern aller anderen Blumen eher als demjenigen der Lotosblume, am ersten demjenigen der Aster oder der Maaslieb- und Kamillenblüten. Manchmal ist er aber offenbar nur eine Weiterentwickelung des Vierblattornaments (Fig. l); und manchmal will er auch als Himmelsstern angesehen sein (Fig. m); und dann weist er auf uralte Ornamentmotive zurück, die schon als konzentrische Kreise, zuweilen von kleinen Kreischen umgeben, Sonne, Mond und Sterne darstellen. Was aus diesen Elementen durch wechselnde Reihung, durch Bindung und Rankung im Verein mit der fortlaufenden Wellenspirale, die manchmal ein stengelartiges Ansehen erhält, für reiche und geschmackvolle Randverzierungsmuster entstehen, vergegenwärtigt uns unsere Tafel, Fig. n, o, p und r. Auch schlichte Blätterkränze, Weinranken und Trauben, Palmen und andere Bäume sind der ägyptischen Zierkunst nicht unbekannt. Der eigentliche, unten durch eine Rosette zusammengehaltene Stengelbündel aber, der manchmal mit der nach oben gekehrten Lanzenspitze (Fig. q und s) gereiht vorkommt, wird von Borchardt als Teppichfranse erklärt.



Papyrussäule aus Karnak. Nach Perrot et Chipiez.

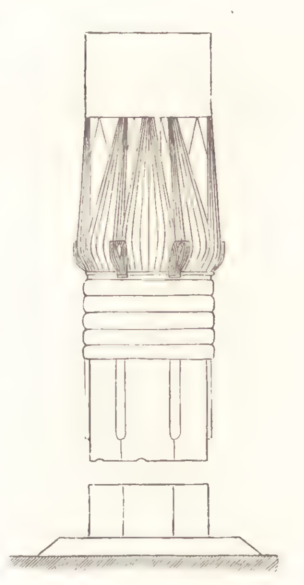
Die Blütenpflanzen, die, wie schon angedeutet, einzeln oder in Bündeln, meist aus einer kleinen, als Erdhaufen gedeuteten Fußplatte als ganze Säulen emporsprießen, sind Nymphaea Lotus und Nymphaea caerulea, der Papyrus, die Palme, vereinzelt auch jene glockenförmige Volutenblume und Schilfrohr. Borchardt hat die Entwickelung lichtvoll dargelegt. Am häufigsten sind die Lotos- und die Papyrussäulen. Den Lotossäulen, deren Kapitelle teils als Knospen, teils als offene Blüten vorkommen, fehlt manchmal das Fußstück, ohne das die Papyrussäulen, deren Kapitelle manchmal geschlossen, manchmal geöffnet erscheinen, kaum vorkommen. Die einzelnen Stengel der Bündel haben, den natürlichen Vorbildern entsprechend, bei der Lotossäule einen kreisrunden, bei der Papyrussäule einen dreieckigen Durchschnitt. Der Schaft der Lotossäulen hat weder Schwellung noch Fußblätter, wogegen derjenige der Pypyrussäulen unten eingezogen und hier von Fußblättern umgeben ist. Die Kelchblätter („Kopfblätter") der Kapitelle gehen bei der Lotossäule bis zum oberen Rande des Kapitells, bei der Papyrussäule sind sie erheblich kürzer, so daß sie nur den unteren Teil der Dolde umgeben. Von unseren Abbildungen S. 102 und S. 103 kennzeichnet die erste eine Papyrus-, die zweite eine Lotossäule, beide mit geschlossenem Kelche.

Daß übrigens manche der eigentlichen Pflanzenornamente, daß besonders die Lotosblume ursprünglich einer sinnbildlichen Bedeutung wegen — der Sonne eigenes Abbild soll sie sein — in die ägyptische Ornamentik Eingang gefunden, ist nicht unmöglich. Auch andere Ziermotive der ägyptischen Kunst sind sinnbildlicher Natur. An die Sterne, die auf dunkelblauem Himmelsgrund ägyptische Grab- und Tempeldecken schmücken, und an die Geier, die mit ausgebreiteten Flügeln vor ihnen schweben (s. die Tafel bei S. 101, Fig. t), braucht man dabei noch kaum zu

denken, wohl aber an die Sonnenscheiben, an den geflügelten Sonnenball über den Tempeleingängen (Fig. v), an die heilige Uräusschlange (Fig. x und z), an das oben mit einem Ringe oder einer Schlinge versehene Kreuz, das als Symbol des ewigen Lebens galt (Fig. u und w), und an den Scarabäus, den glänzenden ägyptischen Käfer (Ateuchus sacer; Fig. y), der als Sinnbild des irdischen Seins und künftigen Werdens des Menschen unzählige Male als Schmuckgegenstand oder als Zierat an anderen Kunstwerken verwandt wurde.

In der darstellenden Kunst der Ägypter unterscheiden wir nur die Rundplastik von den Flächendarstellungen, die alle den gleichen Stilgesetzen folgen, einerlei, ob sie sich als ebene Malereien oder als Reliefarbeiten verschiedener Gestaltungsweise geben.

Die Rundplastik der Ägypter verarbeitet Stein, Holz, Elfenbein, Bronze, Thon. Ihre zahlreichen Kolossalstatuen pflegen aus Granit, Basalt oder Diorit, ihre lebensgroßen Stand- oder Sitzbilder aus Kalk- oder Sandstein, ihre kleineren Gestalten aus Holz oder Bronze hergestellt zu sein. Thonfiguren kommen nur in kleinem Maßstabe vor. Die Sand- und Kalksteinstatuen waren stets, die Bildwerke von farbigen harten Steinen waren manchmal oder teilweise mit farbigem Überzug bedeckt. Inhaltlich umfaßt die ägyptische Rundplastik hauptsächlich Bildnis- und Götterstatuen, denen sich Tiergestalten anreihen. Die Bildnisgestalten sind Grab- oder Tempelstatuen. Den Gräbern wurden außer den manchmal vervielfältigten Darstellungen des Verstorbenen die Abbilder der Diener beigegeben, die im Jenseits für ihn arbeiten sollten. In und vor den Tempeln aber standen die Statuen der Könige, ihrer Gründer und Erbauer, auch sie nicht selten in langen Reihen wiederholt.



Lotossäule. Nach Borchardt. Vgl. Text, S. 102.

Die Götterbildnerei spielt in der ägyptischen Rundplastik nur eine untergeordnete Rolle. Die Götterbilder des finsteren, nur dem König und seinen Priestern zugänglichen Allerheiligsten waren, wenn sie überhaupt leibhaftige Gestalt hatten, in dem Abbild einer Nilbarke untergebracht. Die Götterbilder der anderen Tempelräume aber pflegten keine Kultusstatuen, sondern Weihgeschenke zu sein. Die Göttergestalten des ägyptischen Himmels eigneten sich auch nicht besonders zur vollplastischen Darstellung. Wohl waren die erdgeborenen, uraltem Tierdienst entsprungenen Schutzgottheiten der einzelnen Landschaften und Städte Ägyptens mit den lichtgeborenen Himmelsgöttern des Priesterglaubens vielfach verwechselt und vereinigt worden, aber die Erdenschwere, die ihnen anhaftete, war stärker als das Himmelslicht, das sie durchstrahlte. Das Volk dachte sie sich vorzugsweise unter dem Bilde der ihnen geheiligten Tiere. Amon, der alte Gott von Theben, hatte auch als Jupiter-Ammon in römischer Zeit seine Widderhörner noch nicht verloren. Seinem Doppelgänger, dem alten Sonnengotte Re, war ursprünglich der Sperber heilig. Ptah, der alte Künstlergott von Memphis, wurde unter der Gestalt des ihm geheiligten Stieres Apis verehrt. Hathor, die Göttin des Himmels und der Liebe, wurde als Kuh, Sobk, der Landschaftsgott des Fayum, als Krokodil, Horus, der Sonnengott, als Sperber, Bast, die Göttin von Bubastis, als Katze, Thot, der Gott der Weisheit, als Ibis oder Pavian, Anubis, der Totengott, als Schakal (s. die Abbildung, S. 104) gedacht. Weniger tierischen Beigeschmack hatten z. B. die Vorstellungen von Neith, der allwissenden

Göttin von Sais, besonders aber von Osiris, dem großen Totengott, dem ursprünglichen Schutzgott von Abydos, und seiner Gemahlin Isis, „die klüger war als alle Menschen und Götter". Die ägyptischen Bildhauer wußten sich in vielen Fällen nicht anders zu helfen, als indem sie ihren Götterstatuen die Köpfe der Tiere gaben, die ihnen heilig waren. Daß damit weder den Göttern die Weihe erhöhter Menschlichkeit gegeben wurde noch überhaupt organische Gebilde geschaffen wurden, liegt auf der Hand. Viel seltener stellten die Ägypter die organischer gestaltbaren Doppelwesen mit tierischem Leibe und menschlichem Kopfe dar. Doch fand ihre Hauptschöpfung dieser Art, die Sphinxgestalt mit einem Löwenleib und einem Menschenkopf, als Sinnbild göttlicher Königsmacht solchen Beifall bei Mitwelt und Nachwelt, daß sie nicht nur in der ägyptischen Kunst unzählige Male wiederholt wurde, sondern auch bis zum heutigen Tage Gemeingut der Kunst der Menschheit geblieben ist. Von den rein tierischen Zwitterbildungen gilt der Greif, der geflügelte Löwe mit dem Adlerhaupt, freilich als asiatischen Ursprungs; aber die Löwin mit dem Sperberkopf ist ein rein ägyptisches Gebilde. Als menschliche Flügelgestalten endlich spielen Isis und Nephthys erst in der späteren Kunst Ägyptens eine gewisse Rolle.



Versenktes Relief vom Tempel in Abydos (Horus und Anubis). Nach Maspero. Vgl. Text, S. 103.

Daß die ägyptischen Bildhauer den menschlichen Körper besser gekannt und richtiger dargestellt haben als die Künstler der Völker, von denen bisher die Rede gewesen, versteht sich von selbst. Das heiße Klima Ägyptens, das nur die leichteste Kleidung gestattete, förderte die Kenntnis des Nackten. Die besten Stand- und Sitzbilder Altägyptens lassen, soweit das Verständnis für den unbewegten nackten Körper in Betracht kommt, kaum etwas zu wünschen übrig. Dafür stehen sie aber in Bezug auf ihre Haltung und ihre Bewegungsmotive noch durchweg auf der altertümlichen Entwickelungsstufe, die die Kunst keines Volkes vor den Griechen, die griechische Kunst auch erst am Anfang des 5. Jahrhunderts v. Chr. überschritten hat. Gerade an der ägyptischen Rundplastik hat Lange seinen Lehrsatz von der „Frontalität" in der gesamten Rundplastik der Ur- und Naturvölker und der Kulturvölker auf der Stufe des alten Morgenlandes entwickelt. Gerade in ihr finden sich Ausnahmen von dieser Regel nur bei Tieren und ganz untergeordneten Menschengestalten, wie bei einer Darstellung des gemeinen, zwergenhaften Gottes Bes im Berliner Museum. Gestritten ist über die Frage, ob die ägyptischen Bildhauer sich an bestimmte ziffernmäßige Berechnungen der Verhältnisse der einzelnen Teile des menschlichen Körpers zu einander, ob sie sich an einen „Kanon" gebunden hatten. Diodor sagt (I, 98): „Die Höhe des ganzen Körpers teilen sie in $21\frac{1}{4}$ Teile, und danach berechnen sie das Verhältnismaß für alles übrige." Von den früheren Ägyptologen unseres Jahrhunderts suchten die einen das Maß dieses ägyptischen

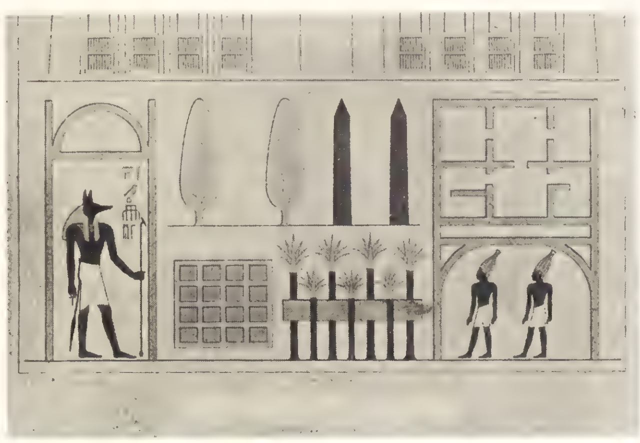
Kanons in der Länge des Fußes, die anderen in der Länge eines der Finger. Die jüngere Ägyptologie aber bestreitet ausdrücklich, daß die ägyptischen Menschenbildner sich an einen derartigen Kanon gebunden hätten. Höchstens für die ptolemäisch-römische Zeit könnte man ziffernmäßige Berechnungen der Verhältnisse zugeben. Beschränkt aber waren auch innerhalb der Freiheit, die die Zwangsjacke der „Frontalität" den Gliedern gestattete, die Bewegungen und Stellungen, die die ägyptischen Bildhauer ihren Gestalten verliehen. Beide Füße pflegen, außer bei knieenden Gestalten, mit der ganzen Sohle den Boden zu berühren. Nur bei stehenden männlichen Gestalten pflegt das eine Bein, in der Regel das linke, etwas vorgestreckt zu sein, bei Frauen und Kindern stehen beide Füße in gleicher Lage nebeneinander. Die Arme hängen manchmal mit geballten Fäusten anliegend am Körper herab. Öfter aber sind gerade ihre Bewegungen, wenn auch eckig und gemessen, so doch der Symmetrie entbunden; und nur ausnahmsweise ruht, wie bei den altchaldäischen Statuen, die eine Hand vor der Brust in der anderen. Außer Standbildern sind thronende Gestalten am häufigsten; aber auch nach orientalischer Art mit übergeschlagenen Beinen auf dem Boden sitzende, hockende und knieende Figuren sind nicht selten. In der Kopfbehandlung spiegelt sich in der ganzen ägyptischen Kunst die durch die Hitze des Klimas bedingte Sitte wider, Kopf- und Barthaar zu rasieren, bei besonderen, zunächst wohl bei feierlichen Gelegenheiten aber den Kopf mit einer Perücke oder einer Binde zu bedecken und gleichzeitig einen falschen Kinnbart, dessen Haltebänder manchmal sichtbar sind, anzulegen.



Gruppe des Ptah-mai im Berliner Museum. Nach Photographie.

An Gruppenbildung fehlt es der ägyptischen Rundplastik nicht ganz; doch tritt gerade in ihr das Gesetz der „Frontalität" in voller Schärfe hervor. Wenn eine thronende Statue mit einem Kinde auf dem Schoße dargestellt wird, so sitzt das Kind, selbst wieder frontal gestaltet, im rechten Winkel zu der Hauptgestalt. Wird eine Gruppe von zwei oder drei Gestalten gebildet, so stehen sie, streng von vorn gesehen, in einer Reihe nebeneinander (s. die obenstehende Abbildung). Die Hauptperson wird dann manchmal doppelt oder dreifach so groß gebildet wie die Nebenpersonen, selbst wenn unter diesen die Gattin des Dargestellten neben ihrem Kinde erscheint. Das Gesetz, daß die Hauptperson, wie besonders der König, riesengroß über die Nebenpersonen emporragt, beherrscht auch die ägyptischen Flächendarstellungen. Es ist der natürliche Ausdruck einer Kunststufe, die geistige Überlegenheit nur durch hervorragende körperliche Größe darzustellen vermag.

Auch die ägyptischen Flächendarstellungen sind im Wandel ihrer geschichtlichen Erscheinungen einer gemeinsamen Gesetzmäßigkeit unterthan geblieben. Von spärlichen späten Anwandelungen zu freierer Regung abgesehen, haben sie niemals ihren raumlosen, silhouettenhaften Charakter abgestreift. Fast unmerklich auch sind die Übergänge von den reinen Flächendarstellungen, die innerhalb scharf gezogener Umrißlinien mehr „koloriert" als ausgemalt wurden, zu ähnlichen Darstellungen mit etwas vertieften Umrissen, von diesen zu den koilanaglyphen oder versenkten Reliefs (Reliefs en creux), bei denen die Umrisse so weit vertieft wurden, daß eine plastische Modellierung der dargestellten Gestalten und Dinge ermöglicht wurde, ohne den außerhalb der Umrisse stehenden Wandgrund zu berühren (s. die Abbildung, S. 104), und von diesen wieder zu den wirklichen „Basreliefs", der leicht erhabenen Arbeit, um die der Wandgrund fortgemeißelt wurde. Jedenfalls haben, wie Erman sich ausdrückt, „die Ägypter selbst keinen wesentlichen Unterschied zwischen Malerei, Relief en creux und Basrelief gesehen; deutlich kann man noch heute an vielen Denkmälern erkennen, wie es lediglich der Kostenpunkt gewesen, der diese oder jene Technik hat wählen lassen".

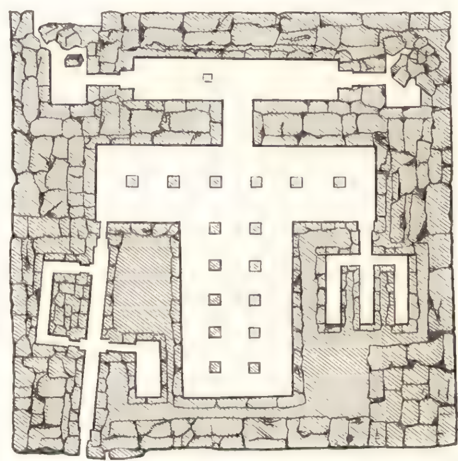


Gartenheiligtum. Gemälde aus einem Grabe zu Eleithya. Nach Prisse d'Avennes. Vgl. Text, S. 108.

Hauptsächlich kommen auf diesen Gebieten die großen monumentalen Darstellungen an den Innenwänden der Gräber und an den Außen- und Innenwänden der Tempel, sodann, als älteste „Miniaturen" und „Illustrationen" der Welt, die Abbildungen der Papyrusrollen, nur nebensächlich die Darstellungen an Sarkophagen, Gefäßen und anderen Gegenständen in Betracht. Inhaltlich umfassen diese Flächendarstellungen anscheinend das Gesamtgebiet des Darstellbaren: religiöse Handlungen jeder Art, große Geschichtsbilder, die die Thaten der ägyptischen Könige verherrlichen, Szenen aus dem landwirtschaftlichen, künstlerischen, handwerklichen und häuslichen Leben der Ägypter, diese oft sogar aufs reichste mit landschaftlichem Beiwerk ausgestattet oder von Stillleben durchbrochen; allein bei näherer Betrachtung läuft diese ganze Fülle der Erscheinungen aufs gleiche Ziel hinaus. Sie gilt dem irdischen Nachruhm oder dem jenseitigen Leben der Besteller. Was uns wie Sittenbilder in landschaftlichem Rahmen, wie Schilderungen des Landlebens und Jagdszenen erscheint, will zunächst nur durch bildliche Darstellung dem Verstorbenen die Nahrungsmittel beschaffen, deren sein Schatten bedarf. Was uns wie Stillleben aussieht, ist nichts als eine bildliche Aufhäufung der Speisen zu demselben Zwecke.

Die Stilgesetze dieser Flächenkunst sind teils durch überlieferte Schicklichkeitsvorschriften, teils durch technische Befangenheit bedingt. Es zeigt sich auch hier, daß die Kunst, Ausschnitte aus der Welt der Erscheinungen richtig auf die Fläche zu bannen, jünger ist als die Kunst, einzelne Gestalten in voller Rundung richtig wiederzugeben. Das technische Unvermögen scheint sich aber manchmal, um aus der Not eine Tugend zu machen, hinter den

überlieferten Schicklichkeitsvorschriften versteckt zu haben. Betrachten wir zunächst die einzelnen Gestalten, so bildet zu allen Zeiten der ägyptischen Kunst deren Profilstellung die Regel. Die vorübergehend angestrebten Ausnahmen werden wir mit der geschichtlichen Entwickelung kennen lernen. Die Profilstellung gelingt den ägyptischen Künstlern aber nur teilweise. Die Vorschrift, alles zu zeigen, alles deutlich zu machen, kommt hinzu. Der Kopf, die Arme, die Beine werden im Profil, die Schultern und das Auge von vorn gezeigt. Zwischen der Vorderansicht der oberen Brust und der Profilansicht der Beine vermittelt der Unterleib, der halb von vorn, halb von der Seite gebildet wird. Auffallend ist die Ungeschicklichkeit in der Wiedergabe der Hände, deren vier Hauptfinger die gleiche Länge zu zeigen pflegen, deren Innen- und Außenseiten manchmal verwechselt werden; noch auffallender ist die Sorglosigkeit in der Wahrung der richtigen Stellung der Füße. Zu allen Zeiten der ägyptischen Kunst bildet es die Regel, daß beide, im Profil nebeneinanderstehende Füße von der Innenseite wiedergegeben werden, so daß nur die große Zehe, die die übrigen verdeckt, sichtbar ist. Zu allen Zeiten kommen aber, wenn man den Abbildungen trauen darf, vereinzelte Ausnahmen von dieser Regel vor; ausnahmsweise zeigt z. B. der äußere Fuß die natürliche Haltung, in der alle fünf Zehen erscheinen. Es ist, als ob zufällig einmal ein Künstler sich auf die Naturwahrheit besinne. Doch haben die Denkmäler, die dem Verfasser im Original oder in Abgüssen zugänglich gewesen sind, derartige Ausnahmen für die alte Zeit der ägyptischen Kunst nicht bestätigt. Im neuen Reiche dagegen läßt die richtige Fußstellung sich wiederholt mit Sicherheit nachweisen, ohne daß sie jemals zur Regel würde. Die Arme sitzen unorganisch an den Schultern, ihre Bewegungen sind oft unnatürlich eckig. Soll ein Glied, Arm oder Bein, vorgestreckt werden, so muß es in alter Zeit allemal das vom Beschauer abliegende sein. Zwingen keine besonderen Gründe den Künstler, die Gestalt nach links blicken zu lassen, so wird sie allemal nach rechts gewandt dargestellt. Diese beiden Regeln hat Erman gefunden. Lange hat von ihnen gesagt, es gäbe so viele Ausnahmen von ihnen, daß sie aufhörten, Regeln zu sein. Erman hat aber recht, soweit es sich um die Darstellung von hochstehenden Persönlichkeiten handelt, denen gegenüber der durch sein Alter geheiligte hergebrachte Schulstil in Anwendung kam.



Grundriß des Sphinx-Tempels bei Gise. Nach Perrot et Chipiez. Vgl. Text, S. 112.

Es liegt im Wesen dieses Silhouettenstils, der vielleicht auf wirklicher Schattenrißmalerei nach Modellen beruhte, daß seine Unzulänglichkeit in noch höherem Maße bei der Gruppenbildung als bei der Darstellung der einzelnen Gestalten hervortrat. Die Schwierigkeit beginnt schon beim seitlichen Nebeneinander. In der Regel wird es durch ein Übereinander ersetzt, so daß die Füße des nicht verkleinerten Nebenmannes noch über dem Kopfe des vorn Stehenden schweben. Oft, in der alten Zeit stets, sind die oberen Reihen von den unteren durch Trennungslinien geschieden, die die „Gründe" (Vordergrund, Mittelgrund, Hintergrund) in Streifen auflösen. Manchmal aber, besonders wo in späterer Zeit Massenbewegungen dargestellt werden, ragen die hinteren Nebenmänner auch nur mit ihrem halben Oberkörper über

die vorn Schreitenden hinaus; und manchmal nähert sich die Darstellung des seitlichen Nebeneinander durch Verdoppelung der Umrisse auch der richtigen Vertiefung im Raume, wobei dann freilich die Vergrößerung des Hintermannes ein perspektivischer Mißgriff bleibt.

Wie weit entfernt die ägyptischen Künstler von einer perspektivischen Vertiefung ihrer Darstellungsfläche waren, zeigt vor allen Dingen ihre Behandlung der landschaftlichen Umgebung der Vorgänge. Daß die Landschaft als Hintergrund in manchen Figurenbildern der alten Ägypter eine bedeutende Rolle spielt, niemals aber zu einem selbständigen Kunstzweig wird, daß sie als Hintergrund im besten Falle ihre einzelnen Teile landkartenartig ausbreitet und eine Fülle hübsch beobachteter Einzelheiten zeigt, niemals aber sich perspektivisch zu einem geschlossenen Ganzen zusammenfügt, hat der Verfasser dieses Werkes schon vor längerer Zeit in anderem Zusammenhang ausführlich geschildert. Ein von Bäumen umgebenes viereckiges Wasserbassin wird z. B. in einer Grabkapelle zu Abd-el-Kurna im Grundriß als volles Quadrat, das Wasser selbst nach einem durch alle Zeiten ägyptischer Kunst sich gleichbleibenden Übereinkommen durch senkrechte Zickzacklinien im blauen Felde dargestellt; die vierundzwanzig Bäume aller vier Seiten aber haften mit ihren Wurzeln zwar überall an der richtigen Stelle des Randes, strecken ihre Wipfel jedoch nach allen vier Richtungen aus. Die Verwechselung von Grundriß und Aufriß zeigt die Darstellung eines Gartenheiligtums in einem Grabe zu Eleithya aus der 17. Dynastie (s. die Abbildung, S. 106).



Aufriß des Sphinx-Tempels bei Gise. Nach Perrot et Chipiez. Vgl. Text, S. 112.

Für die Darstellung atmosphärischer Stimmungen ist in dieser Flächenkunst selbstverständlich kein Raum. Von Licht- und Schattengabe finden sich in der echt ägyptischen Kunst so wenig Spuren wie von einem Vertreiben und Verschmelzen der Farbentöne. Glatt und ungebrochen wird jede Farbe in das für sie umrissene Feld hineingesetzt. Die Naturfarben werden nur annähernd gewahrt. Ägyptische Männer und Pferde werden rotbraun, asiatische Männer und ägyptische Frauen werden gelb angestrichen. Die bunten Stoffe der fremden Völker — die Ägypter trugen vorzugsweise reines weißes Linnen — werden in ihrer mannigfaltigen Musterung wiedergegeben. Manche Götter prangen sogar in gelber, roter, grüner oder blauer Farbe, eine Farbensymbolik, die sich jedenfalls unserer Nachempfindung entzieht. Wichtig ist endlich, daß die ganze ägyptische Kunst, ihrer Entwickelungsstufe entsprechend, noch nicht im stande ist, im Mienenspiel der Gesichter verschiedene Gemütsstimmungen zum Ausdruck zu bringen; geistige Erregungen werden nur durch körperliche Bewegungen veranschaulicht. Die Gesichter bewahren unter allen Umständen den gleichen Ausdruck, der uns wie ein überlegenes Lächeln erscheint.

Die Entwickelungsgeschichte der ganzen ägyptischen Kunst folgt langsam einer allgemeinen Massenbewegung. Große Umwälzungen im Staatsleben erzeugen hier und da einen neuen künstlerischen Aufschwung mit einzelnen neuen Gedanken, einzelnen neuen Formen. Ihrer

Grundempfindung nach aber blieb die ägyptische Kunst mit dem starren Lächeln auf ihren schwellenden Lippen sich jahrtausendelang so ziemlich gleich; und niemals und nirgends taucht eine greifbare Künstlerindividualität, an deren Namen sich bahnbrechende künstlerische Thaten knüpften, aus ihrem träge dahinrollenden, mit Lotosblumen und Papyrusdickicht bedeckten Strome empor. Freilich, an Künstlernamen fehlt es dem ägyptischen Schrifttum nicht. Wir lernen Oberbaumeister und Baumeister, Oberbildhauer und Bildhauer, Obermaler und Maler kennen. Aber nur selten können wir ein bestimmtes Kunstwerk mit einem bestimmten Künstlernamen in Verbindung bringen; und auch dann tritt uns aus diesem Kunstwerk nur die starre Überlieferung entgegen, vor der alle Meister gleich sind.



Die Stufenpyramide von Sakkara (Rekonstruktion). Nach Perring. Vgl. Text, S. 113.

Dreißig Dynastien zählt man von den ältesten Zeiten höherer Gesittung in Ägypten bis zur Eroberung des Nilthals durch die Makedonier (332 v. Chr.). Der Versuch, die Zeit der ältesten ägyptischen Dynastien in Jahreszahlen auszudrücken, hat zu außerordentlich verschiedenen Ergebnissen geführt. Fragen wir z. B. nach der Zeit des Königs Snofru, des Begründers der 4. Dynastie, in der die großen Pyramiden Unterägyptens errichtet wurden, so erhalten wir von Ed. Meyer die zuverlässige, aber ungenaue Angabe, daß er spätestens 2830 v. Chr. gelebt habe. Lepsius setzte ihn ins Jahr 3124, Brugsch ins Jahr 3766, Maspero rückt ihn gar wieder etwa ins Jahr 4100 vor unserer Zeitrechnung hinauf. Die Blütezeit der 18. Dynastie kann ins 16., der 19. Dynastie ins 14., der 26. Dynastie ins 7. und 6. Jahrh. v. Chr. versetzt werden. Das Bedürfnis nach größerer Übersichtlichkeit hat zur Einteilung der ganzen ägyptischen Geschichte in einige große Hauptabschnitte geführt.

Am zweckmäßigsten erscheint gerade für die kunstgeschichtliche Behandlung die alte Einteilung der deutschen Ägyptologen, die, von Zwischen- und Fremdherrschaften abgesehen, das alte, das mittlere und das neue Reich unterscheidet, dann aber freilich als ein letztes nationalägyptisches Reich das saïtische (nach seiner Hauptstadt Saïs) hinzufügen muß. Das „alte Reich“ umfaßt nach den noch halb vorgeschichtlichen drei ersten Dynastien hauptsächlich die 4., 5. und 6. Dynastie, die nicht später als 2830—2500 v. Chr. geblüht haben; das „mittlere Reich“ bilden die 11., 12. und 13. Dynastie, von denen die zwölfte nach den neuesten Berechnungen etwa

von 1896—1786 v. Chr. herrschte. Das „neue Reich“ blühte in der 18., 19. und 20. Dynastie (um 1600—1100 v. Chr.), das letzte, das „saïtische Reich“, gehörte der 26. Dynastie (645—525 v. Chr.) an. Ihm machte die persische Eroberung ein Ende. Aber erst nahezu 200 Jahre später pflanzte die griechische Eroberung das Banner einer anderen, jüngeren Gesittung auf ägyptischem Boden auf, ohne freilich die alten Überlieferungen sofort verdrängen zu können. Es war ein wechselseitiges Geben und Nehmen, selbst noch nachdem Ägypten 30 v. Chr. zur römischen Provinz geworden war.

2. Die Kunst des alten Reiches (um 3000—2500 v. Chr.).

Bis vor kurzem konnte man die ägyptische Kunst nur bis zum Ende der 3. Dynastie hinauf verfolgen; und gleich am Anfang ihrer Laufbahn trat sie uns, um mit Lepsius zu reden, als das „streng, keusch und sittsam erzogene Kind“ entgegen, das sie trotz aller ihrer späteren Entwickelungsstufen geblieben ist. Die Ausgrabungen und Forschungen des letzten Jahrzehnts erst ermöglichen es uns, ihr Windelalter zu belauschen. Die Namen Flinders Petries, der bei Tuch zwischen Ballas und Negade Gräber dieser Frühzeit bloßlegte, Amélineaus, der fünf große frühe Königsgräber bei Abydos ausgrub, und de Morgans, der 1897 das Grab des Königs Menes fand, den die Ägypter selbst als ersten Herrscher ihrer ersten Dynastie ansahen, sind für alle Zeiten mit diesen Entdeckungen verbunden. Die Kunst der ersten drei ägyptischen Königsdynastien hat sich also plötzlich vor unseren Blicken wieder aufgethan.



Die „Knickpyramide“ von Daschun (Rekonstruktion). Nach Perring. Vgl. Text, S. 114.

Die Hauptfunde gehören einer Zeit an, der bereits Schriftzeichen bekannt waren. Den prächtig geschliffenen Feuersteinwaffen und -Werkzeugen gesellt sich etwas Kupfer, später auch Bronze. Wir sehen also gerade hier, wie das vorgeschichtliche neolithische Zeitalter ins geschichtliche übergeht, ohne die Stufe der jüngeren Steinzeit zu verlassen.

Das Grab des Menes war ein rechteckiger Freibau aus ungebrannten Ziegeln („Luftziegeln“), die übrigen sind vertieft in den Felsenboden gehauen, aber mit Luftziegeln ausgemauert. Die Fundgegenstände aus den Königs- und Volksgräbern dieser Zeit sind teils ins Museum zu Gise (Gizeh, Kairo), teils in die europäischen Sammlungen gekommen. Auch das Berliner Museum, dessen neuestes „Ausführliches Verzeichnis“ sie bereits wissenschaftlich geordnet zeigt, ist reichlich bedacht worden. Eine thönerne „sitzende Frau“ dieses Museums erinnert in ihrer Wohlbeleibtheit an einige paläolithische Gebilde Südfrankreichs; bärtige Gestalten aus Knochen haben Elfenbeinaugen. Die merkwürdigen grünen Schieferplättchen in tierischer Gestalt oder von geometrischer Form gelten als Schminkpaletten.

Unter den Elfenbeinschnitzereien ist die Platte in englischem Privatbesitze, die Spiegelberg veröffentlicht hat, von besonderer Bedeutung, weil sie schon in dieser Frühzeit das Motiv des Königs zeigt, der den vor ihm hingesunkenen Feind beim Schopfe packt, um ihn zu töten. Steintöpfe in Tiergestalt (Hund, Elefant, Nilpferd) erinnern an Werke der altamerikanischen Kunst. Auf einem anderen Boden aber stehen die Reliefdarstellungen der grünen Schieferplatten, die Steindorf als „eine neue Art ägyptischer Kunst“ veröffentlicht hat. Zwei dieser Platten, deren eine Reihen von Rindern, Eseln, Widdern, Bäumen in vier Streifen übereinander zeigt, während die zweite eine Nilbarke darstellt, befinden sich im Museum zu Gise, je



Die Pyramide des Cheops (Rekonstruktion). Nach Perring. Vgl. Text, S. 114.

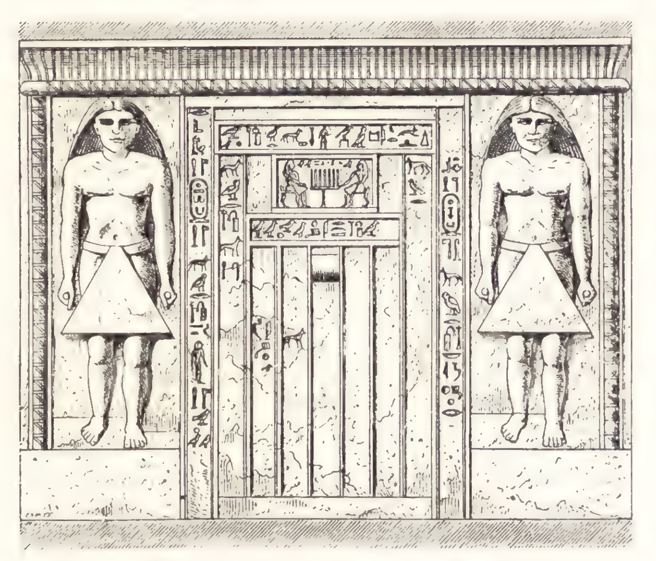
zwei andere Stücke im Louvre zu Paris und im British Museum zu London. Diese frühgeschichtlich ägyptischen Steinreliefs zeigen einen fester ausgeprägten Stil als die übrigen Werke dieser Frühzeit. Ihre kräftige Formensprache mit übertriebener Betonung der Muskeln an Tieren und Menschen erinnert hier und da an die altchaldäische Kunst. Ihre Menschen erscheinen nach Tracht und Haltung verschieden von den späteren Ägyptern. Daß sie der Frühzeit des Nilreichs angehören, aber halten wir mit Steindorf für ausgemacht.

Die Thongefäße der ersten drei Dynastien sind teils noch mit der Hand, teils schon auf der Scheibe geformt. Ein thönerner Korb erinnert wieder daran, daß die Korbflechterei der Töpferei vorausgegangen ist. Neben schwarzen Schalen mit nach neolithischer Art eingeritzten, weiß ausgefüllten geometrischen Verzierungen finden sich Töpfe mit rotbraunen Malereien auf hellem Grunde und mit weißen Malereien auf rotem Grunde.

Unter den Ziermotiven dieser Malereien kommen Wellen- und Zickzacklinien, aber auch wirkliche Spiralen vor. Schweinfurth erinnert ganz im Sinne unserer früheren Ausführungen (vgl. S. 38) daran, daß einige mit engen Spiralen dicht besetzte Gefäße ihre Formen dem Nummulitenkalk jener Gegenden entlehnt haben. Aber auch menschliche Gestalten, wie Männer und

tanzende Frauen, Tiere, wie Steinböcke, Hirsche, Krokodile, Strauße, finden sich unter den Vasenbildern. Zeichnungen von Flamingos, deren Köpfe als Spiralen gebildet sind, und von Tänzerinnen, deren Arme als Spiralen enden, hat Schweinfurth veröffentlicht; Schiffsbilder, an die Fahrt über den Himmelsozean erinnernd, treten hinzu, ja die ganzen Thongefäße nehmen manchmal die Gestalt solcher Totenschiffe an. Pflanzliche Motive sind seltener, aber nicht ausgeschlossen. Überall regen sich die Keime der späteren ägyptischen Kunst.

Auch von der Kunst des entwickelten alten Reichs seit dem Ende der 3. Dynastie zeugen beinahe nur die Gräber seiner Großen. Die wenigen Überreste der litterarisch bezeugten uralten Tempelbaukunst, die erhalten sind, weisen auf Götterhäuser hin, die in enger Beziehung zum Gräberkultus gestanden. Von dieser Art ist der erst vor einigen Jahren durch Petrie bloßgelegte, nur aus zwei schmucklosen Sälen und einem Hofe bestehende kleine Grabtempel König Snofrus bei dessen Pyramide zu Medum, von dieser Art aber auch der ebenfalls der Pyramidenzeit angehörige Tempel des Sphinx bei Gise, dessen Grundriß, von den verzwickten Nebenräumen abgesehen, aus zwei in T-Form nebeneinander gestellten Sälen besteht (s. die Abbildung, S. 107). Die flache Steindecke wird im Quersaal von sechs schlichten Viereckpfeilern, im Langsaal von zehn solchen Pfeilern in zwei Reihen getragen. Die Pfeiler haben weder Fuß- noch Kopfplatten. Die Steinbalken ruhen unvermittelt auf den Pfeilern. Gerade hier tritt uns der Steinbau in seiner ursprünglichsten, vielleicht direkt von den Dolmen abgeleiteten Gestalt, aber von durchaus sorgfältigem und regelmäßigem Gefüge, entgegen (s. die Abbildung, S. 108). Keine Bilder, keine Verzierungen, keine Inschriften schmücken die einfachen Räume; aber die Pfeiler bestehen aus rosenrotem Granit, die Wände und Decken aus Alabaster. Es ist immerhin eine reiche und vornehme Einfachheit, die sich in diesem uralten kleinen Bauwerk ausspricht.

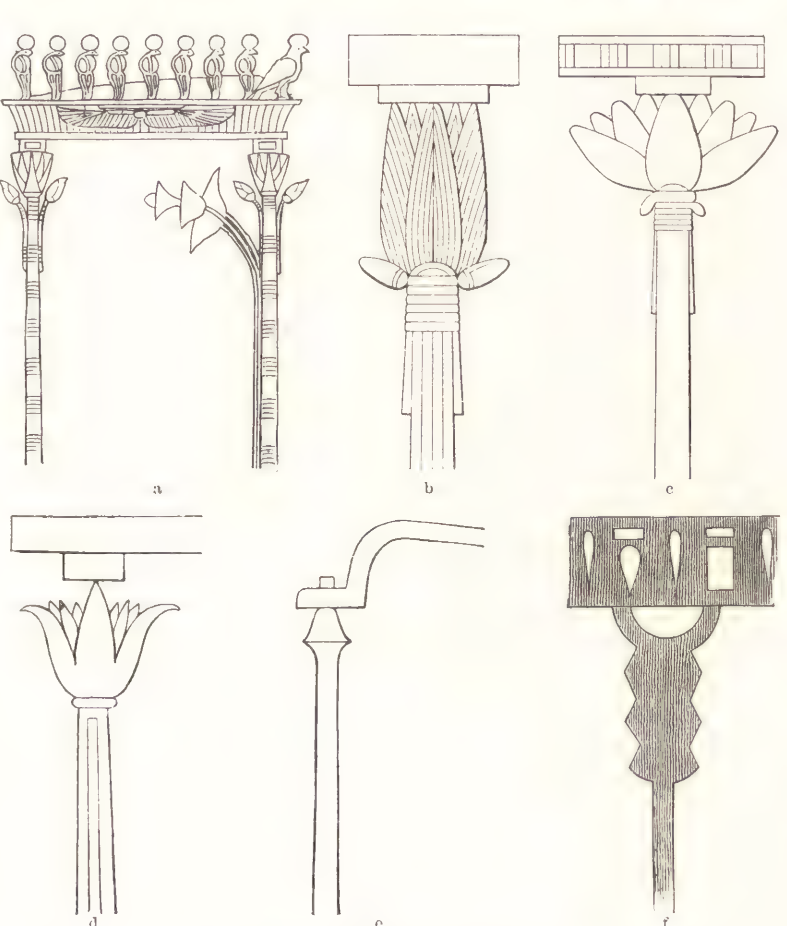


Scheinthür aus Gise. Nach Lepsius. Vgl. Text, S. 115.

Die Gräber der ägyptischen Könige, bei denen wir verweilen müssen, sind die Pyramiden, die Gräber der Großen des Reiches sind die achteckigen, flach gedeckten Grabbauten mit abgeböschten Außenwänden, die als Mastabas bezeichnet werden. Weitaus die meisten Pyramiden und Mastabas liegen in der Nähe der alten Hauptstadt Memphis, an der westlichen Wüstenseite des Nilufers. Im Westen sah man die göttlichen Himmelslichter täglich untergehen; im Westen suchte man daher auch das Reich, in dem die seligen Toten mit den Göttern verkehrten.

Die **Pyramiden** sind die gewaltigsten und eigenartigsten Kunstdenkmäler jenes Jahrtausends. Ihre Grabkammern lagen, nur durch lange Gänge oder Schächte erreichbar, manchmal im massiven Hau- oder Backsteinkern des Bauwerkes selbst, manchmal noch tief

im Felsengrunde unter ihm. Die Opferkammer oder Grabkapelle pflegte als besonderes Gebäude vor der Ostseite der Pyramide angebracht zu sein. Künstlerisch kommt hauptsächlich das Äußere der Pyramide in Betracht; und dieses, das nur als versteinerter, ja zu regelmäßig stereometrischer Form kristallisierter Heldengrabhügel aufzufassen ist, übte von jeher durch die Mächtigkeit der übereinander geschichteten Steinmassen und durch die ruhige Reinheit der vierseitig stereometrischen Gestalt eine ergreifende Wirkung auf das Auge und das Gemüt des Beschauers aus.



Ägyptische Kapitellentwickelung. Nach Dieulafoy (a), Prisse d'Avennes (b, c) und Lepsius (d, e, f). Vgl. Text, S. 115 und 116.

Das spätere griechisch-römische Altertum rechnete die Pyramiden zu den Wunderwerken der Welt. Es ist entwickelungsgeschichtlich einleuchtend, aber auch allgemein anerkannt, daß das Grabmal des Königs Zoser aus der 3. Dynastie (s. die Abbildung, S. 109), die Stufenpyramide von Sakkara, die sich in sechs mächtigen, nach oben eingezogenen Kalksteinwürfeln zu einer Höhe von 60 m erhebt, die älteste aller Pyramiden ist. Haben wir doch längst gesehen, daß die Stufenform die ursprünglichste, schon manchen Naturvölkern geläufige Stilisierung des Erdhügels ist, und sind doch auch die eigentlichen Pyramiden zunächst in Stufen erbaut und erst dann mit den Steinplatten bekleidet worden, die sich zu glatten Seitenflächen zusammenfügen. Die Stufenpyramide von Sakkara barg unter ihrem massiven Kern ein mit grünlichen Kacheln ausgelegtes Gemach, das freilich den Herstellungsarbeiten der altertumsfreudigen 26. Dynastie zugeschrieben wird, in ähnlichem Schmuck aber schon zu Zosers Zeiten geprangt haben mag. Das Muster der Wandbekleidung, von der verschiedene Stücke ins Berliner Museum gekommen sind, ahmt, bezeichnend genug, ein Mattengeflecht nach. Auf König

Zoser folgte König Snofru, dessen Grabmal, die Pyramide von Medum, von der Stufenform zur glatten Form hinüberleitet. Als eine Zwischenform ähnlicher Art erscheint die „Knickpyramide“ von Daschur, deren Seitenflächen einen stumpfen Winkel nach außen bilden (s. die Abbildung, S. 110). Jedenfalls bringen die Pyramiden mit glatten Seitenflächen die Idee, die ihnen zu Grunde liegt, am reinsten und wirkungsvollsten zum Ausdruck. Die größten und berühmtesten von ihnen liegen bei Gise. Es sind die Grabmäler der drei Könige der 4. Dynastie: Chufu (Cheops), Chafre (Chephren) und Menkere (Mykerinos). Die größte und älteste dieser Pyramiden ist die des Cheops (s. die Abbildung, S. 111), die bei einer 233 m langen und breiten Grundfläche eine Höhe von 145 m erreicht. Die wenigen ihrer Verkleidungsblöcke, die noch erhalten sind, bestehen aus weißem Kalkstein, der ursprünglich, in verschiedenen Farben bemalt, den Eindruck zusammengesetzten kostbaren Gesteins gemacht haben wird. Die zweite Pyramide, das Grabmal Chephrens, war etwas kleiner. Sie war 135 m hoch. Die Verkleidung ihres unteren Teiles bestand aus rosenrotem Granit. Die dritte, die Pyramide des Mykerinos, war nur 66 m hoch. Sie war in ihrem unteren Teile mit Syenit, in ihrem oberen Teile mit Kalkstein verkleidet. In ihr fand man den viel besprochenen, aus blauschwarzem Basalt gemeißelten Sarkophag der noch durch eine Holzschachtel geschützten Königsmumie, der bei der Überführung nach London im Meere versank, aber durch Zeichnungen bekannt ist. Er zeigte die Gestalt und die Formensprache eines altägyptischen Lehm- und Holzhauses. Da die deutsche Ägyptologie ihn aber neuerdings für eine Arbeit der 26. Dynastie erklärt, die die Gräber der ältesten Könige stilgerecht erneuerte, so tritt statt seiner der prächtige Rosengranit-Sarkophag des Chufu-Onek (4. Dynastie) im Museum von Gise in den Vordergrund der altägyptischen Baugeschichte; auch er stellt ein Lehm- und Holzhaus mit Thüren und Fenstern, wenn auch mit weniger ausgebildetem Stabwerk, dar.



Die Stele des Shiri. Nach Maspero. Vgl. Text, S. 116.

Die **Mastabas**, die Gräber der Großen, die überall den Pyramiden zur Seite stehen, sind künstlerisch weniger bedeutsam durch ihr Äußeres als durch ihr Inneres. Ihr Äußeres zeigt die rechteckige Gestalt der Grabhügel, wie sie überall durch die Aufschüttung der durch den Sarg verdrängten Erde von selbst entsteht. Ihr Inneres wirkt besonders durch die Opferkammer oder Totenkapelle, deren Eingangsthür im Osten zu liegen pflegt, während inwendig gegenüber, im Westen, die „Scheinthür“ angebracht ist, die den Eingang ins Totenreich versinnlicht, später aber als Standtafel (Stele) verselbständigt wird. Die Darstellungen in leicht erhabener farbiger

Arbeit, die im Innern Wände und Scheinthür schmücken, geben diesen Gräbern erst ihre künstlerische Weihe. Zunächst erhalten wir durch sie nähere Aufschlüsse über jene Lehm- und Holzbaukunst des alten Reiches. Gerade an den Scheinthüren oder Stelen mancher Gräber des alten Reiches, z. B. derjenigen der Opferkammer des Manofer aus der 5. Dynastie im Berliner Museum und einer gleichalterigen, von Lepsius bekannt gemachten aus Gise (s. die Abbildung, S. 112), treten uns bereits die beiden hauptsächlichsten architektonischen Ziermotive der ganzen späteren Tempelbaukunst Ägyptens entgegen: der mit gemalten Bändern umwickelte Rundstab zur Abfassung senkrechter Kanten und die mit stilisierten Schilfblättern (?) bemalte Hohlkehle als oberer Abschluß von Mauern und Thüren. Den einzigen pflanzlichen Schmuck bildet in fast allen Darstellungen dieser Art der einigen wenigen bekrönenden Feldern eingefügte doppelte Papyrusbüschel (nach anderen Lotosblumen). Zwei langstengelige, unter ihren Kelchen fest zusammengebundene Blüten neigen sich, bereits leicht umgebogen, nach links und rechts (s. die Tafel bei S. 101, Fig. f). Zwischen dem Stabwerk sind die schmalen und hohen Felder oft mit farbigen Schachbrett-, Zickzack-, Rautenmustern bedeckt; und bei näherer Betrachtung entdeckt man, daß diese hier in der That die natürlichen Muster geflochtener Matten darstellen, die als Vorhänge oder Wandbehänge zwischen jenen Latten eingespannt sind. Ja man sieht z. B. an der Westwand des der 5. Dynastie angehörigen Grabes des Ptah-hotep zu Sakkara, daß diese Matten zum Aufziehen und Herablassen eingerichtet waren. Und doch würde der oberflächliche Beobachter in diesem ganzen Wandschmuck nichts weiter sehen als geometrische Linienspiele.



Eine Wand vom Grabe des Ti. Nach Photographie von Brugsch. Vgl. Text, S. 117.

Neben dieser ganzen Stabwerkornamentik und ihren manchmal textilen Füllungen kommen in und an den Opferkammern dann aber auch Abbildungen zeltartig leichter Bauten (Aediculae) mit weitgestellten Holzstützen vor. Von größter Wichtigkeit sind hier die Abbilder der Säulen selbst, weil sie uns die Entstehung der von der Stützkraft losgelösten Schmuckform der ägyptischen Säulenkapitelle vergegenwärtigen. Sind die dünnen Holzsäulen in der Regel als einfache Blütenstengel gekennzeichnet, so sind daneben doch auch schon Stengelbündelschäfte angedeutet. Lotosknospen- und Lotosblütensäulen aber beherrschen diese Darstellungen, in denen Papyrussäulen nur selten erkennbar sind. Holzstützen mit angebundenen Knospen und Blüten zeigt die Nachahmung eines Holzbaues aus der 4. Dynastie im Louvre (s. die Abbildung, S. 113,

Fig. a). Unsere Abbildung (S. 113) zeigt ferner (Fig. b und c) ein Knospen- und ein Blütenkapitell der 4. Dynastie aus Sakkara sowie (Fig. d) ein halb offenes Lotoskapitell aus einem Grabe der 5. Dynastie. Ja auch die abweichenden Formen der späteren Steinkapitelle, wie das umgekehrte Kelch- oder Glockenkapitell (Fig. e), das einfach aus der Zeltstange hervorgegangen zu sein scheint, und sogar das Kuhkopfkapitell (als Schädelform, Fig. f) kommen nach Lepsius schon in den Ädikula-Darstellungen der 5. und 6. Dynastie vor.



Statue des Meten (Amten). Nach Photographie. Vgl. Text, S. 119.

Die bildlichen Flächendarstellungen dieser Gräber bestehen fast ausnahmslos aus farbig bemalter, leicht erhabener Arbeit (s. die beigeheftete farbige Tafel „Ti und seine Gemahlin"). Ihrer Zeichnung nach sind sie bei aller schematischen Unrichtigkeit kräftig, klar und lebendig. Die Menschen sind breitschulterig und untersetzt. Hier und da, z. B. im Grabe des Ti, kommt es, wie durch Zufall, bereits vor, daß die Schultern mit den Armen in annähernd richtiger Seitenansicht gebildet sind. Die Tiere, unter denen das Pferd noch fehlt, Esel, Rinder, Widder, Gazellen aber mit Vorliebe wiedergegeben werden, sind in ihren Formen und Bewegungen besonders natürlich erfaßt. Die Farbentonleiter ist noch einfach. Gelb, Rot, Blau, Grün, Braun, Weiß, Schwarz erscheinen noch nicht in verschiedenen Abstufungen. Die Stelen- oder Grabthürbilder, die den Verstorbenen selbst darzustellen pflegen, sind von den eigentlichen Wandbildern zu unterscheiden. Auch auf diesen pflegt der Verstorbene mit abgebildet zu sein. Lebensgroß sitzt er an einem Ende der Wand vor seinen Leuten, deren Arbeiten er beaufsichtigt, oder deren Gaben er empfängt. Seine Leute bei der Arbeit aber sind in friesartigen Streifen übereinander, jede Gestalt selten höher als fußhoch, angeordnet. In welchem Maße diese Einteilung in Streifen die späteren Versuche, den Raum zu vertiefen, ersetzt, zeigt z. B. eine bekannte Darstellung im Grabe des Ptah-hotep zu Sakkara. Der Künstler hat ein Bild des Lebens auf der ganzen Ebene vom Nil bis zum Wüstenrande geben wollen; und er thut das in fünf Streifen übereinander. Unten auf dem ersten Streifen zeigt er den von Fischen und Booten belebten Strom, auf dem zweiten den Vogelfang, auf dem dritten den Schiffbau und das Schlachten und Salzen der Fische, auf dem vierten die Jagd auf Antilopen, oben auf dem fünften aber die Wüste selbst mit ihren wilden Tieren.

Als die ältesten Grabbilder gelten diejenigen der Thürstele des Grabes des Shiri aus der 3. Dynastie im Museum zu Gise (s. die Abbildung, S. 114). Der Zeit des Königs Snofru gehört die Opferkammer des Hohenpriesters Amten im Berliner Museum an. Ihre Darstellungen



Ti und seine Gemahlin, Grabgemälde der V. Dynastie in Memphis.

Nach Prisse d'Avennes.



sind flach, aber klar und scharf modelliert. Aus der 4. Dynastie stammt die Opferkammer des Prinzen Mer-eb im Berliner Museum. Beachtenswert ist in ihr z. B. die Abbildung des Totenschiffs, in dem Mer-eb zum Gefilde der Seligen fährt.

Zu den in Sakkara bloßgelegten Gräbern der 5. Dynastie, die die schönste Blüte der Kunst des alten Reiches zeitigte, gehören das Grab des Oberperückenmachers Ma-nofer mit seinen reichen Tierdarstellungen und das Grab des Pehenuka mit seinen schönen Schiffs- und Schifferszenen, beide im Berliner Museum, und vor allen Dingen die berühmten Gräber des Ti und des Ptah-hotep zu Sakkara. Im Grabe des Ti sehen wir, außer den üblichen Speisendarbringungen, pflügende Landleute, mahlende Frauen, arbeitende Ochsen und Esel, musizierende Männer und tanzende Mädchen (s. die Abbildung, S. 115). Im Grabe des Ptah-hotep sind die Bilder einer Wüstenjagd, einer Weinernte, eines Vogelfanges im Sumpfe hervorzuheben. In allen diesen Darstellungen bewundern wir, abgesehen von den Schwächen und Stärken der Wiedergabe, die Frische und Unmittelbarkeit der Auffassung, der es stets gelingt, den Vorgang klar und lebendig zu veranschaulichen. War ein Vorgang aber einmal klar und deutlich zur Anschauung gebracht, so wurde er unbedenklich jahrhundertelang in der gleichen Anordnung wiederholt.



Statuen des Sepa und der Nesa. Nach Photographie von Giraudon. Vgl. Text, S. 119.

Könige und Götter fehlen den Grabkammerbildern des alten Reiches. Dafür zeigen die Felsenreliefs zu Wadi Maghara am Sinai den König Chufu (Cheops), wie er asiatische Gefangene, sie beim Schopfe packend, den Göttern opfert. Als Denktafeln der Thaten des Königs, die nichts mit dem Gräberdienst zu thun haben, stehen diese Bildwerke einzig unter den erhaltenen Kunstwerken des alten Reiches da.

Die Rundplastik des alten Reiches führt uns sofort zur Gräberwelt zurück. Der mächtige Sphinx von Gise, der bisher als Ausnahme angesehen wurde, gehört, wie Borchardt nachgewiesen hat, erst dem mittleren Reiche an. Die mächtigen steinernen Sitzbilder der Herrscher des alten Reiches aber, die in einem Schacht jenes „Tempels des Sphinx" gefunden, werden von der deutschen Wissenschaft (Steindorf, Borchardt u. a.) gar erst für archaistische

Werke der 25. und 26. Dynastie erklärt. Daß ihnen echte Werke des alten Reiches als Vorbilder gedient, ist möglich, aber bisher nicht nachgewiesen. Eine Sonderstellung nehmen die in getriebener Arbeit aus Kupferplatten zusammengefügten, ursprünglich vielleicht vergoldet gewesenen Figuren ein, die vor kurzem unter den ältesten Tempelresten von Hierakonpolis ausgegraben wurden. Die lebensgroße Gestalt stellt König Pepi I. aus der 6. Dynastie dar, die kleinere, die bereits im Museum zu Gise steht, vermutlich dessen Sohn Methusuphis. Die Bildnisähnlichkeit des Kopfes dieser Gestalt und die Lebendigkeit ihrer Durchführung gesellen sie den letzten und reifsten Werken des alten Reichs.

Kalksteinstatuen des Rahotep und der Nefert. Nach Photographie von Brugsch. Vgl. Text, S. 119.

Die in den Privatgräbern gefundenen Statuetten und frontalen Statuengruppen des alten Reiches aber, die teils aus Holz, teils aus Kalkstein verfertigt sind, stellen fast ausschließlich die Bildnisse wohlhabender Privatleute und die Abbilder ihrer Diener und Dienerinnen dar. Es sind Statuen und Statuetten jener Art, die, um dem Toten ewiges Leben zu verleihen oder es ihm bequem zu machen, in den „Serdabs" genannten besonderen kleinen Statuenkammern der Mastabas versteckt wurden. Trotz ihrer altertümlichen „Frontalität" sind diese plastischen Menschenbilder die frischesten und lebensvollsten Werke der ganzen ägyptischen, ja der ganzen morgenländischen Kunst. Erst von den Griechen sind sie erreicht und übertroffen worden. Borchardt hat den Dienerstatuen des alten Reiches im Museum von Gise eine zusammenfassende Abhandlung gewidmet. Die Kalksteinfiguren stammen aus den Gräbern von Sakkara, die hölzernen aus den Gräbern von Meir. Außer den Priestern, die ins ewige Leben mitgenommen werden, finden wir Gepäckträger, Müllerinnen, Bäckerinnen, Feuerschürerinnen, Schlächter, Brauer und Bierabfüller. Breitschulterig und untersetzt sind alle diese Statuen des alten Reiches. Doch läßt sich auch in ihnen (mit Steindorf) eine gewisse Entwickelung von archaischer Gebundenheit zu größerer Freiheit verfolgen.

Die archaischen Werke, wie der Anchwa des British Museum, der Meten (Amten) des Berliner Museums (s. die Abbildung, S. 116), gehören dem Anfang der 4. Dynastie an. Sie sind sitzend dargestellt, etwa einen halben Meter hoch. Ihr Kopf ist noch unförmlich groß; die eine Hand halten sie geballt an der Brust, während die andere ausgestreckt auf dem Knie liegt. Ihnen schließen sich die nahezu lebensgroßen, stehenden Kalksteinstatuen des Louvre an, von denen die beiden männlichen einen gewissen Sepa (s. die Abbildung, S. 117, links) darstellen, die weibliche als Nesa bezeichnet wird (s. die Abbildung, S. 117, rechts). Bedeutend freier und reifer sind dann die vielbesprochenen, etwa 1,20 m hohen sitzenden Kalksteinstatuen des Rahotep und seiner Gattin oder Schwester Nefert im Museum zu Gise, die einer etwas späteren Zeit der 4. Dynastie zugeschrieben werden müssen (s. die Abbildung, S. 118). Der dunkel gefärbte, kurzhaarige, nur mit dem Schurz und einfacher Halsschnur bekleidete Mann hält die geballte Rechte noch wie jene älteren Bilder an der Brust. Die hellere Frau hüllt sich in ein anliegendes Gewand, über dem nur die Rechte, die offen an der Brust liegt, sichtbar ist. Ihr auf die Schultern herabfallendes Haar schmückt ein Diadem, unter dessen Verzierungen Goodyear die älteste Lotosrosette der Welt erkennt, während uns gerade hier nur eine sternartige Bildung gegeben zu sein scheint. Die Köpfe sind von sprechendem Eigenleben erfüllt. Dann aber folgen alle jene kleineren und größeren Bildnisstatuen, die den Ruhm der 4. und 5. Dynastie ausmachen: allen voran der berühmte „Schreiber" des Louvre zu Paris (s. die nebenstehende Abbildung), der, aus braun bemaltem Kalkstein gebildet, mit untergeschlagenen Beinen am Boden sitzt, den Papyrus in der Linken, das Schreibrohr in der Rechten hält und, wie lauschend, geradeaus blickt. Das Weiße des Auges besteht aus Quarz zwischen Bronzewimpern, die Pupille aus einem Metallknopf in einem Kreise von Bergkristall. Die Backenknochen des kurzhaarigen Kopfes stehen hervor; die Brust, die Hände, die Kniee sind von vollendet natürlicher Modellierung. Nur die unter den Knieen ruhenden Füße sind schwächlich durchgebildet. Ähnliche Einzelgestalten aus Kalkstein besitzt das Museum zu Gise. Die Familiengruppen aus Kalkstein im Louvre zeigen verschiedene Stellungen innerhalb der frontalen Haltung. Einmal sitzt der Mann, und die Frau, die den linken Arm um seine Schulter legt, steht in gleicher Größe aufrecht neben ihm. Ein anderes Mal sitzen beide Gatten nebeneinander, und zwischen ihnen steht ihr kleines Kind, das den rechten Zeigefinger an den Mund legt. In einer Gruppe des Berliner Museums dagegen sitzt nur der Gatte; und neben ihm kniet, kleiner gebildet, die Gattin, steht der Sohn. Die eingesetzten Augen des Vaters sind aus Stein und Kupfer gebildet. Zahlreiche kleine Statuetten des Museums zu Gise verewigen die dienende Umgebung des Verstorbenen. Da sitzt einer mit emporgezogenen Knieen am Boden und legt die



Schreiber. Ägyptische Kalksteinstatue. Nach Photographie von Giraudon.

Linke wehklagend an sein Haupt; da schreitet ein nackter Jüngling mit einem Sack über der Schulter, einen Blumenstrauß in der gesenkten Rechten, heran; da stehen oder knieen Knechte und Mägde, Korn reibend oder Teig knetend, über ihrem Steine. Die Bewegungsmotive kommen innerhalb der frontalen Haltung überall lebendig heraus.

Wie unter den Kalksteinstatuen des alten Reiches der „Schreiber" des Louvre, ragt unter den Holzstatuen dieser Zeit der sogenannte „Dorfschulze" des Museums zu Gise hervor (s. die Abbildung, S. 121). Die stehende Statuette hat ihr Fußgestell und ihren ursprünglichen, fein bemalten Linnenüberzug verloren, ist im übrigen aber wohl erhalten. Ihr fleischigerer, rundlicherer Typus ist nicht minder lebendig als der sehnigere des Schreibers. Aus Holz ist auch die vorzügliche Statue des Obergärtners Per-her-nofret im Berliner Museum gebildet: eine Gestalt von großer Lebenswahrheit, deren Schlankheit in einem gewissen Gegensatz zu der Wohlbeleibtheit des Dorfschulzen steht. Die unmittelbare Lebenswahrheit, die die Rundplastik des alten Reiches auszeichnet, hat die ägyptische Kunst in der Durchbildung ihrer Einzelgestalten auf ihren späteren Stufen niemals wieder völlig erreicht.

3. Die Kunst des mittleren Reiches (um 2100—1700 v. Chr.).

Das mittlere Reich, unter dem Ägypten aus langen und schweren Wirren aufs neue siegreich sein Haupt erhob, erzeugte auch eine neue Blüte aller Künste auf dem vom heiligen Strome getränkten Boden des Nilthals. Es brachte die klassische Zeit des Schrifttums und einen frischen Aufschwung der bildenden Künste auf der Grundlage der Schöpfungen des alten Reiches hervor. Die 12. Dynastie zeitigte die Höhe dieser Entwickelung.

Die besterhaltenen Denkmäler auch dieser Zeit sind immer noch die Grabmäler. Die Königsgrabmäler sind immer noch die Pyramiden, wie diejenige Usertesens II. zu Illahun, diejenige Amen-em-hets III. zu Hawara und die von Morgan untersuchten schwarzen Backsteinpyramiden zu Daschur, die mit großen, weißen Kalksteinblöcken belegt waren. Eine abgeschwächte Weiterentwickelung des Pyramidenmotivs zeigen die kleinen Ziegelpyramiden von Abydos, der heiligen Totenstadt des Osiris, wo nunmehr auch der wohlhabende Mittelstand sich ein Grab bauen oder wenigstens einen Grabstein aufstellen ließ. Meist auf quadratischem Unterbau errichtet und mit einer durch Überkragung gewölbten backofenartigen Grabkammer, manchmal auch noch mit einer viereckigen Vorhalle ausgestattet und mit bemaltem Stuck überzogen, gewähren diese Pyramiden immerhin einen anderen Anblick als die glatten, großen Königspyramiden. Die Gaufürsten aber und die anderen Mitglieder des hohen Adels bevorzugten die Felsengräber im heimischen Boden. Die berühmtesten von diesen befinden sich zu Benihassan, zu Bersche und zu Siut in Mittelägypten. Das ganze Grab ist in den Felsen gehöhlt. In der Regel besteht es aus einer Vorhalle, deren Eingangsarchitrav von Pfeilern oder Säulen getragen wird, aus einer Grabkapelle, in deren Hintergrund manchmal eine Nische mit der Statue des Verstorbenen angebracht ist, und aus der versteckten Sarkophagkammer, in die ein Schacht hinabführt. Baugeschichtlich sind die Felsengräber von Benihassan besonders wichtig, weil sich in den Stützen ihrer Vorhallen und ihren Grabkapellen die Weiterentwickelung des ägyptischen Steinbaustils verfolgen läßt. Die schlichten Viereckpfeiler des alten Reiches verwandeln sich zunächst in achtseitige (s. die Abbildung, S. 122, Fig. a), dann in sechzehnseitige Pfeiler. Werden die sechzehn Seiten flach ausgehöhlt (kanneliert), so entsteht die sogenannte protodorische Säule (Fig. b). Eine runde Fußplatte (Basis) und eine quadratische Kopfplatte (Abakus) erhöhen den Eindruck dieser deutlich aus dem Steinpfeiler hervorgewachsenen und dem reinen Steinstil angehörigen

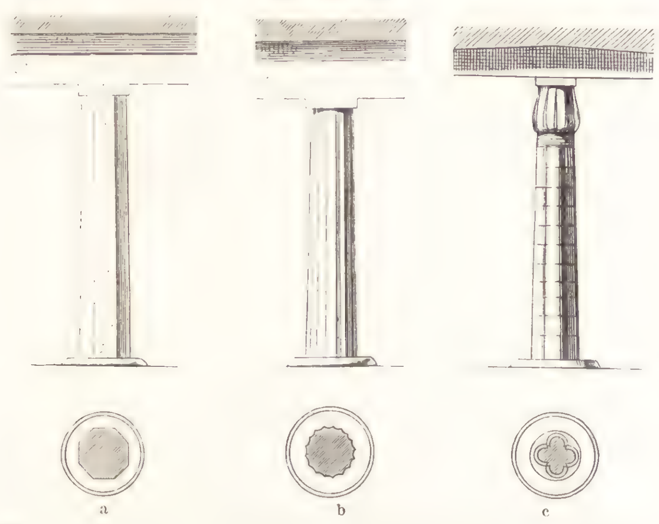
Säule. Daneben tauchen bereits Bündelsäulen mit Lotosknospenkapitellen (Fig. c) auf. Ihr aus vier vorspringenden Rundstengeln bestehender Schaft ist oben am Hals mit Bändern zusammengeschnürt, aus denen das ebenfalls viergliederige Knospenkapitell, erst anschwellend, dann sich verjüngend, hervorquillt. Die runde Fußplatte und die viereckige Kopfplatte, auf der der Architrav ruht, vollenden die Säulengestalt. Lotossäulen mit offenem Kelchkapitell sind im mittleren Reich außerordentlich selten. Borchardt führt nur ein in einem Grabe zu Bersche gemaltes Beispiel an. Die „Lilie" oder Volutenblume findet sich am Throne der Statue Usertesens I. im Berliner Museum. Papyrusbündelsäulen mit geschlossenem Doldenkapitell kommen im mittleren Reiche häufig vor, in klarster Ausbildung z. B. an den Steinsäulen des Tempels bei der Pyramide zu Hawara. Das offene Papyrusdoldenkapitell dagegen findet sich im mittleren Reich, außer an einer kleinen Steinsäule mit deutlich dreikantigem Schaft aus Kahun, hauptsächlich in den Abbildungen der Gräberwände. Das erste klassische Beispiel einer wirklichen Palmensäule stammt aus einem der Gräber von Bersche. In Tempelruinen aber findet sich bereits das „Hathorkapitell", das an zwei oder vier Seiten den Kopf der Göttin Hathor mit mächtigem Haarschmuck und spitzen Kuhohren zeigt.



Der sogenannte Dorfschulze. Ägyptische Holzstatue. Nach Photographie. Vgl. Text, S. 120.

Die Flächendarstellungen an den Wänden der Felsengräber dieser Zeit führen uns wieder mitten ins Leben und in die Kunst des Nilthals hinein; und zwar treten uns in Benihassan nicht mehr bemalte Reliefs, sondern wirkliche Wandgemälde entgegen, keine Fresken, sondern Temperamalereien im weitesten Sinne des Wortes, deren Farben mit Tragantgummiwasser gemischt und mittels

eines Rohrstengels oder Haarpinsels aufgetragen wurden. Das Stoffgebiet dieser Gemälde deckt sich im ganzen mit demjenigen der Gräber des alten Reiches, doch kommen hier und da Darstellungen hinzu, die die Thaten des Verstorbenen verherrlichen: Schilderungen von Feldzügen, Schlachten, Festungsbelagerungen wetteifern bereits mit Bildern der idyllischen Verrichtungen der Landleute, Jäger und Fischer oder der anmutigen Vorgänge aus dem Leben und Treiben der Künstler. Die Formensprache bleibt im ganzen die des alten Reiches, wenn die Gestalten auch etwas schlanker und höher erscheinen; aber die Vorgänge werden noch frischer und lebendiger erzählt als dort; die Bewegungen werden ungezwungener; in einzelnen Fällen bricht aller Überlieferung der ägyptischen Kunst zum Trotz etwas wie eine Ahnung richtiger und freier Anordnung hindurch. Endlich fängt das landschaftliche Beiwerk an, eine größere Rolle zu spielen. Gartendarstellungen in seltsamem Gemisch von Grundriß- und Aufrißzeichnung scheinen oft schon ihrer selbst willen gewählt zu sein. Palmen, Obstbäume, Weinlauben, Cypressen kommen deutlich und natürlich zur Anschauung.



Säulenentwickelung des mittleren ägyptischen Reiches. Nach Perrot et Chipiez. Vgl. Text, S. 120.

Auch die reinen Ziermotive werden mannigfaltiger im mittleren Reiche; besonders das Vierblatt, das als geometrische Vorstufe der Pflanzenrosette gelten könnte, tritt einzeln und in Netzsystemen auf. Doch findet gerade auf diesem Gebiete die reichste Weiterentwickelung erst im neuen Reiche statt.

Neben den Gräbern des mittleren Reiches haben die Tempelruinen der 12. Dynastie nach den jüngeren Ausgrabungen einen bedeutenderen Platz in der ägyptischen Kunstgeschichte zu beanspruchen als bisher. Von dem Neubau des Tempels zu Bubastis, den Usertesen III. auf der Grundlage des Tempels des alten Reiches errichtete, kennt man, außer Säulen mit zwei Nacken an Nacken gestellten Hathorköpfen, auch Lotosknospensäulen in Granit, die nicht nur aus vier, wie diejenigen zu Benihassan, sondern aus acht Stengeln und Knospen zusammengebunden erscheinen. Im Osiristempel zu Abydos, den Usertesen I. aufs neue herrichten ließ, sieht man noch Reste eines Hofes mit Viereckpfeilern, an die rote Granitkolosse, von denen einer den König selbst darstellt, sich mit dem Rücken anlehnen (sogenannte Osirispfeiler). Der Ra-Tempel zu Heliopolis aus dieser Zeit ist vom Erdboden verschwunden. Aufrecht aber steht noch einer der 20 m hohen Granitobelisken, die Usertesen I. vor seinem Eingang errichtet hatte (s. die Abbildung, S. 123). Es ist, von kleinen Grabobelisken aus dem alten Reiche (Berliner Museum) abgesehen, der älteste erhaltene Obelisk, das früheste Beispiel jener vierseitigen, nach oben etwas verjüngten und hier in eine kleine Pyramide auslaufenden, frei aufragenden Denkpfeiler, die, offenbar symbolischen Ursprungs, zu den charakteristischsten Erfindungen der ägyptischen Kunst und von nun an zu den unentbehrlichen Schildwachen vor den ägyptischen Tempeln

gehören. Auch die Erbauung des sagenumwobenen Wunderbaues, den die griechischen Schriftsteller als Labyrinth gefeiert haben, wird in diese Zeit versetzt und auf König Amen-em-het III. zurückgeführt. Es scheint ein Grabtempel mit zahllosen Höfen und Gemächern gewesen zu sein, der an Pracht der Ausstattung seinesgleichen suchte. Herodot sagt: „Das habe ich selbst gesehen, und es spottet aller Beschreibung."

Unter den erhaltenen Werken der Bildhauerei des mittleren Reiches treten jetzt schon die Königsstatuen in den Vordergrund, die in der Regel aus schwarzem Granit, aus grauem Granit oder aus Diorit gebildet wurden. Überhaupt werden jetzt von den harten Steinarten nicht mehr die hellen und rosigen, sondern die dunklen bevorzugt. In den Bewegungsmotiven der statuarischen Kunst zeigt sich keineswegs, wie in denen der Flächendarstellungen, ein Fortschritt zu größerer Freiheit. Doch treten gerade in ihr die schlankeren Verhältnisse hervor, die im Geschmack der Zeit lagen. Die Schultern wirken dem eingezogenen Leibe gegenüber noch breiter als bisher; aber der Hals wird schlanker, die Beine werden länger, die Muskeln weniger herausgearbeitet. Die Gesichtszüge werden innerhalb der nach wie vor angestrebten Bildnisähnlichkeit einem allgemeineren ägyptischen Schönheitsideal genähert. Das Königsgeschlecht der 12. Dynastie war allerdings keineswegs schön von Antlitz. Die vorspringenden Backenknochen, die zurücktretende Stirn, der breite Mund, die dem Gesicht etwas Flaches, Slawisches, vielleicht auch Afrikanisches geben, verunstalten selbst die idealisierten Köpfe. Man betrachte daraufhin nur die kolossale Königsstatue aus schwarzem Granit im Berliner Museum, die Pfeilerstatue Usertesens I. vom Tempel zu Abydos und die schwarze Granitstatue der Nofrit, der Gemahlin Usertesens II. im Museum zu Gise (s. die Abbildung, S. 124).



Der Obelisk von Heliopolis bei Kairo. Nach Photographie. Vgl. Text, S. 122.

Als Königsbild des mittleren Reiches erscheint seit Borchardts Untersuchungen auch der kolossale Sphinx von Gise, der von jeher als ein Hauptwerk der ägyptischen Kunst, als ein vorbildliches Werk für alle Zeiten gegolten hat (s. die Abbildung, S. 125). Längst bis an die Schulter im Wüstensande versunken, wiederholt wieder ausgegraben, ebenso oft wieder verschüttet, starrt der 20 m hohe, aus dem lebendigen Felsen gehauene Königskopf über dem Löwenleib mit weit geöffneten Augen und ewig lächelnden Lippen der aufgehenden Sonne entgegen. Die Künstler Amen-em-hets III. kehrten zum alten Realismus zurück; und der geschilderte Typus der Herrscher dieser Dynastie tritt gerade in den anerkannten Köpfen Amen-em-hets III. mit einer solchen Schärfe hervor, daß man lange Zeit gemeint hat, die Königs- und

Löwensphinxstatuen mit diesem Kopf einem fremden Volke, etwa den Hyksos, zuschreiben zu müssen, die zwischen dem mittleren und dem neuen Reiche eine Fremdherrschaft in Ägypten ausübten. Allein Golenischeff hat nachgewiesen, daß es die Köpfe Amen-em-hets III. sind; und so angesehen, reihen sie sich der Gesamtheit der Königsköpfe der 12. Dynastie nur als deren charaktervollste ein. Der schwarze Granitsphinx, dessen Kopf seltsam flach aus der mächtigen Löwenmähne hervorblickt, und das Bruchstück einer ähnlichen Königsstatue aus grauem Granit befinden sich im Museum zu Gise, ähnliche Gestalten in anderen Sammlungen. In glatter Jugendschönheit von rein ägyptischem Typus tritt uns dagegen die ausnahmsweise völlig nackte, vergoldete Holzstatue des Schattens des Königs Hor entgegen, die aus der südlichen Backsteinpyramide von Daschur ins Museum von Gise gekommen ist. Gerade in ihr zeigt sich bei aller Vollendung jene Glätte, die die Porträtzüge zu verwischen strebt (s. die Abbildung, S. 126). Auch die schöne kleine Holzfigur des Mentu-hotep im Berliner Museum gehört hierher. Sie lag im Sarge des Dargestellten auf dessen Mumie. Der lange Schurz besteht aus weißem, das Fleisch aus braunem Holz. Das Haar war blau, die Augen waren natürlich bemalt. Dann aber folgen die glatten, lächelnden, leeren Kolosse der 13. Dynastie, wie die rosige Granitstatue des thronenden Königs Sebek-hotep III. im Louvre zu Paris. Es sind Werke, die, entwickelungsgeschichtlich wertlos, nur die Züge zeigen, die den ägyptischen Kunstwerken aller Zeiten gemeinsam sind.



Granitstatue der Nofrit. Nach Photographie von Brugsch. Vgl. Text, S. 123.

Im Kunsthandwerk des mittleren Reiches treten zunächst Goldschmiedearbeiten hervor. Wir kennen sogar den prachtvollen Schmuck der Prinzessin Hathor-Sat (12. Dynastie), den Morgan in der nördlichen Pyramide von Daschur gefunden hat. Besonders beachtenswert sind die rot, hellblau und dunkelblau emaillierten Brusttafeln in Gestalt zeltartiger Tempelchen, die reich durchbrochene Goldarbeit im reinsten und reichsten Wappenstil zeigen. Sie gehören dem Museum zu Gise (s. die obere Abbildung, S. 127). Erhalten haben sich auch bereits einzelne geschnittene Steine, besonders Skarabäen, aus dieser Zeit. Man erkennt, daß sie in Siegelringen auf ägyptischem Boden dieselbe Rolle spielen wie die Cylinder in Mesopotamien und in den ersten Dynastien der ägyptischen Geschichte. Das Louvre zu Paris besitzt einen solchen Ring aus der Zeit Amen-em-hets III., dessen Sardonix in fein vertiefter Arbeit auf der einen Seite den sitzenden Eigentümer, auf der anderen Seite den König zeigt, der einen Feind zu Boden streckt.

Die Keramik, die sich längst der Scheibe bediente, hatte seit der Zeit des alten Reiches, in der sie sich nur wenig über die besprochenen Töpfe der ersten Dynastieen erhob, bedeutende Fortschritte gemacht. Hervorzuheben sind besonders jene Gefäße von verschiedenen Formen, deren geometrische Ornamente weiß auf rotem oder rotbraun auf gelblichem oder weißem

Grunde stehen. Die Tier- und Menschenfiguren, die hier und da die Linienspiele unterbrechen, sind kaum erkennbar. Man sieht, daß die Töpfer keine Verbindung mit den Malern von Benihassan unterhielten. Neben ihnen behalten die glasierten Töpfe (sogenanntes ägyptisches Porzellan), die jetzt meist türkis- oder lapislazuliblau sind, ihren Wert. Auch Tiere werden in dieser Technik angefertigt. Einem solchen blauen Nilpferd des Museums zu Gise sind die Pflanzen des Sumpfes, in dem es sich bewegt, in schwarzer Farbe aufgemalt.

Bilder von Glasbläsern in einem Grabe der 12. Dynastie beweisen, daß dieser Zeit auch schon die Herstellung des Glases geläufig war. Von den Holzarbeiten fangen die Särge,



Der Sphinx von Gise. Nach Photographie von Plüschow. Vgl. Text, S. 123.

zunächst die als Mumienhüllen geltenden inneren Särge, seit der 11. Dynastie an, eine besondere Entwickelung zu nehmen. Entweder passen sie sich den Formen der Mumie so an, daß sie selbst ungefähr wie eine menschliche Gestalt aussehen, oder die ganze Gestalt des Toten bildet, sorgfältig in hoch erhabener Arbeit ausgeführt und reich bemalt, den Deckel des Totenschreins. Reichlich wie solche Särge und Mumienhüllen sind in den Museen auch die „Kanopen" vertreten: die großen Eingeweidekrüge, deren Deckel mit Sperber-, Pavian-, Schakal- und Menschenköpfen, den Sinnbildern der Totenschutzgeister, versehen sind. Das mittlere Reich bevorzugte Kanopen aus Alabaster.

4. Die Kunst des neuen Reiches (um 1600—1100 v. Chr.) und der Spätzeit.

Als „Epoche des Weltverkehrs" hat Ludwig von Sybel die Zeit des neuen Reiches bezeichnet. Gleichzeitig blühte das babylonische Reich, von dem wir freilich gerade aus dieser

Zeit am wenigsten wissen, bestanden in Syrien, Palästina, Phönikien und Kleinasien eigenartige Bildungsstätten, herrschte auf griechischem Boden jene bedeutsame, in den Homerischen Gedichten verherrlichte Gesittung, die man als „mykenische Kultur“ bezeichnet. In friedlichem Austausch und in feindlichen Zusammenstößen vollzog sich der Verkehr zwischen diesen Völkern. In der 18. Dynastie drang Thutmosis I. siegreich bis zu den Negerländern Nubiens und bis zu den Gestaden des Euphrat vor, begründete Thutmosis III. durch seine Feldzüge in Syrien und Palästina die Vorherrschaft Ägyptens in der damaligen Welt. In die 19. Dynastie fallen die langen und siegreichen Kriege Sethos' I. und des großen Ramses II. gegen die Cheta (Hittiter), die Kämpfe Mer-en-ptahs gegen die Libyer und die Mittelmeervölker. In der 20. Dynastie brachen sich unter Ramses III. die Wogen der vom Norden vordringenden Scharen am Bollwerk des ägyptischen Reiches. Von Ramses IV. bis zu Ramses XII. aber vollzog sich ein Verfall, von dem Ägypten sich erst nach Jahrhunderten wieder erholte.



Nackte Statue des Königs Hor. Nach de Morgan. Vgl. Text, S. 124.

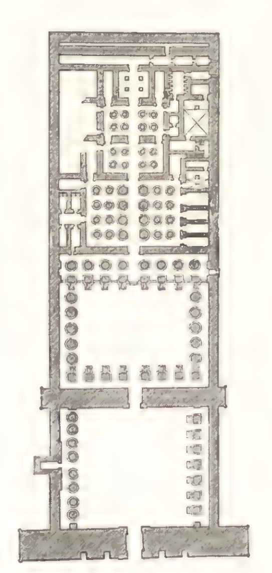
Als Bauherren vielleicht noch größer denn als Feldherren bedeckten die Pharaonen des neuen Reiches das Nilthal mit einer Anzahl von Riesenbauten, deren Überreste ihm noch heute, nach 3500 Jahren, sein Gepräge verleihen, schmückten sie die Wände ihrer Paläste, Tempel und Gräber von außen und von innen mit farbigen Reliefs oder Malereien, die den größten bemalten Flächeninhalt darstellten, den je ein Volk besessen, versahen sie ober- und unterirdische Bauten mit Kolossalbildsäulen jener Art, deren körperliche Größe als Sinnbild geistiger Macht galt. Daß die ägyptische Kunst durch den Weltverkehr des Nillandes wesentlich umgestaltet worden sei, läßt sich nicht nachweisen. Zwar zeugen die zahlreichen Scherben mykenischer Vasen in ägyptischen Gräbern, zeugen die Abbildungen der gefangenen Völker fremder Rassen und der Schätze der mit Tribut beladenen Abgesandten in den Flächendarstellungen Ägyptens, zeugen die in Tell-el-Amarna gefundenen, in babylonischer Sprache abgefaßten, auf Thontafeln geschriebenen Keilschriftbriefe asiatischer Könige und ägyptischer Verwalter an den Pharao Amenophis IV. (jetzt im Berliner Museum) von dem Umfange des Weltverkehrs, in dem die Ägypter damals standen. Zwar tauchen gleichzeitig in der ägyptischen Zierkunst, besonders im malerischen Schmuck der Gräber, eine Reihe neuer Gebilde auf, wie die Spiralsysteme mit Zwickelkelchen, wie das mit Rosetten besetzte Band, wie das ausgebildete Vierblattnetz und die trotz ihrer rein ägyptischen Elemente irreleitend als „phönizisches Boukett“ oder „syrische Blume“, von Riegl als ägyptischer Palmettenbaum, von Borchardt als Boukettsäule bezeichnete Zusammensetzung von Kelchen verschiedener Art, aus denen oben ein Lotos- oder Papyrusblütenstrauß hervorstrahlt; und es läßt sich nicht leugnen, daß alle diese Motive sich teils in der vorderasiatischen, teils in der mykenischen Kunst wiederfinden.

Aber es ist bedenklich, in diesen Fällen mit einigen Forschern Ägypten nicht als den gebenden, sondern als den empfangenden Teil anzusehen. Spiralen fanden wir schon in den ersten Dynastieen, und einander gegenübergestellte Spiralen kommen schon auf Skarabäen der 12. Dynastie vor; die „syrische Blume“, d. h. der ägyptische Palmettenbaum, findet sich weit früher in ägyptischen Gräbern als auf erhaltenen Werken der syrischen und cyprischen Kunst; und wir halten es auch mit Riegl von vornherein für unwahrscheinlich, daß ein so selbstbewußtes und erfindungsreiches Volk wie die Ägypter jetzt plötzlich die Kraft verloren haben sollte, sich aus sich heraus weiterzuentwickeln. Jedenfalls geht es zu weit, von einer „Flut asiatischer Kultur- und Kunstelemente“ zu sprechen, die über Ägypten hereingebrochen sei.



Bruchstück vom Goldschmuck der Prinzessin Hathor-Sat. Nach Photographie von Brugsch. Vgl. Text, S. 124.

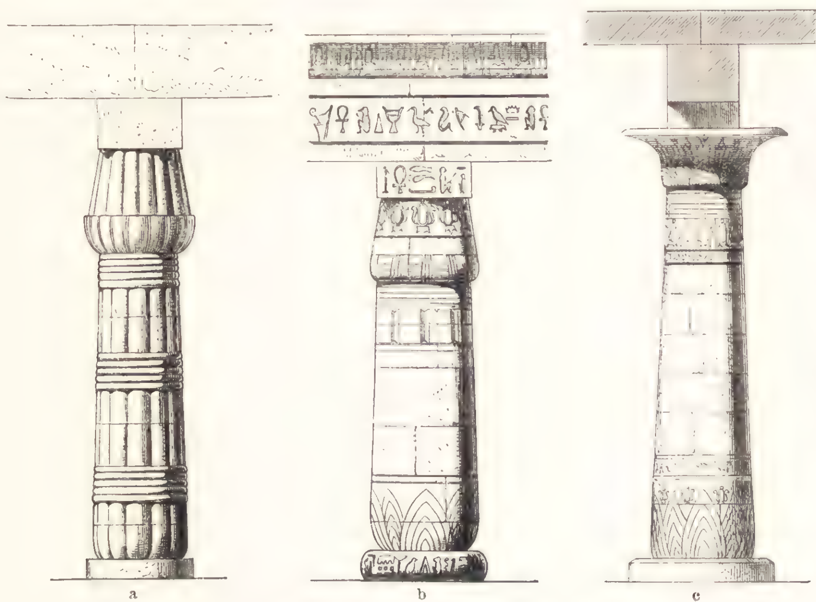
Die Baukunst des neuen Reiches, dessen eigentlicher Sitz das „hundertthorige“ Theben war und blieb, lernen wir hauptsächlich aus seinen Tempeln kennen. Von den im Freien auf der Sohle des Nilthals erbauten Tempeln unterscheiden sich die Felsen- oder Grottentempel des oberen, von Felsen eingeengten Flußthals. Von den großen Haupttempeln, deren baulicher Reiz sich hauptsächlich im Inneren entfaltet, unterscheiden sich kleine Kapellen, die ihre Säulen- oder Pfeilerhallen nach außen kehren. Von den Kultustempeln der Götter unterscheiden sich die Grabtempel der Könige, die jetzt oft in erheblicher Entfernung von den Gräbern errichtet werden. Die Gräber dieser Zeit aber, ausschließlich Felsengräber, oft von gewaltiger Ausdehnung, kommen künstlerisch nur noch wegen der Flächendarstellungen in Betracht, mit denen ihre Innenwände geschmückt sind.



Grundriß des Grabtempels Ramses' III. zu Medinet-Abu. Nach Perrot et Chipiez.

Der für den Kultus unentbehrlichste, künstlerisch aber unerheblichste Teil des langgestreckten ägyptischen Tempels (s. die nebenstehende Abbildung) war die niedrige dunkle Kammer des Allerheiligsten. Von verschiedenen Gemächern, die gottesdienstlichen Zwecken dienten, umgeben, war sie nur das Endziel für den Zug von Höfen und Sälen, der zu ihr führte. Schon draußen im heiligen Bezirke wurde die Richtung angegeben. Zwischen einer Reihe einander gegenüber gelagerter steinerner Menschen- oder Widdersphinxe oder Widder hindurch führte der Weg zum Eingang, vor dem zwei mächtige Obelisken Wache hielten. Das Eingangsthor, in der Hohlkehle, die es bekrönte, mit der geflügelten Sonnenscheibe geschmückt, lag niedrig eingeklemmt zwischen zwei massiven Türmen, den sogenannten Pylonen, die sich, mit Rillen und Ringen als Fahnenhalter versehen, breit vor die ganze Vorderseite des Bauwerkes lagerten (s. die Abbildung, S. 99). Kolossalbildsäulen der thronenden Könige, die den Tempel gegründet, erhoben sich vor dieser Stirnseite zu beiden Seiten des Eingangsthores. Inwendig empfing den Eintretenden zunächst ein offener, von Säulenhallen

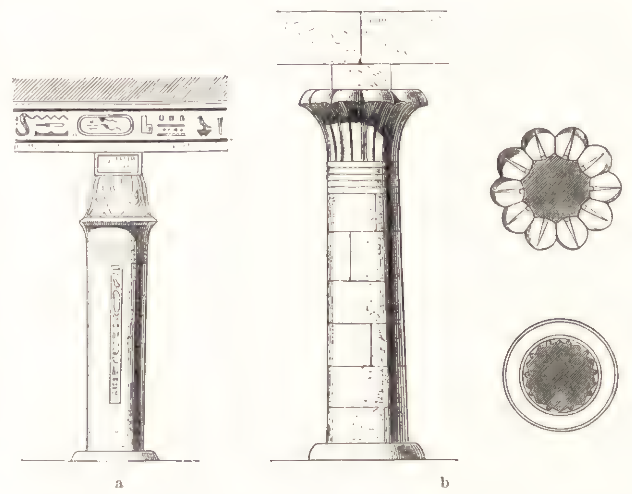
umgebener Hof, das sogenannte Peristyl. In ihn, aber nicht weiter, wurde bei feierlichen Opfern wohl ein Teil des Volkes zugelassen. Auf den Säulenhof folgte der Säulensaal, der eigentliche Kunstbau des ägyptischen Tempels, dessen Mittelschiff, von höheren und mächtigeren Säulen getragen als die Seitenschiffe und von Oberwänden mit Lichtöffnungen seitlich abgeschlossen, den übrigen Bau überragte. Vom Säulensaal führte ein Verbindungsraum, der oft ebenfalls mit Säulen geschmückt war, zum niedrigen Allerheiligsten. Alle diese Gebäudeteile, die beliebig vermehrt oder erweitert werden konnten, zeigten von außen die schräg ansteigenden Mauern der ägyptischen Baukunst; alle diese Mauern waren an den Ecken mit jenem Rundstab eingefaßt, oben mit jenem Hohlkehlensims abgeschlossen, die wir bereits kennen gelernt haben (vgl. S. 115), und alle diese Räume waren mit Steinbalken flach gedeckt.



Säulenentwickelung des neuen ägyptischen Reiches. Nach Perrot et Chipiez.

In der Gestaltung der Säulen tritt eine Geschmackswandlung zu Tage (s. die obenstehende Abbildung, Fig. a bis c, und S. 129, Fig. a und b). Die Lotosknospensäule, der Stolz des mittleren Reiches, verschwindet. Die Lotossäulen mit geöffnetem Kelch, der jetzt oft die spitzen Blätter der Nymphaea caerulea zeigt, kommen, wie die „Lilien“-Säulen, nur in den Abbildungen vor. Die Papyrussäulen mit geschlossenen Doldenkapitellen verlieren allmählich ihre charakteristischen Merkmale. Manchmal vervielfältigen die Stengel sich und werden an verschiedenen Stellen des Bündelstammes durch Ringe zusammengehalten (Fig. a). Öfter aber wird die Teilung des Schaftes und des Kapitells in acht Stengel aufgegeben (Fig. b). Richtige Bündelsäulen sind nach der 19. Dynastie selten. Die Papyrussäule mit glattem Stamm und offenem Doldenkapitell (Fig. c, früher als offenes Lotoskapitell bezeichnet) tritt vielfach in den Vordergrund, kenntlich immer noch an dem unten eingezogenen Schaft und an den kurzen Fuß- und Kopfblättern, die eben nur dem Papyrus zukommen. Die Palmensäulen werden häufiger; und das Glockenkapitell, das vielleicht aus dem hölzernen Zeltstangenkapitell (vgl. S. 113, Fig. e) hervorgegangen, wagt sich versuchsweise in Karnak hervor. Die glatten Schäfte werden mit Bilderschriften und Bildern bedeckt, und wie die Säulen werden alle Wände der Tempel aufs reichste mit Bildern und Bilderschriften geschmückt, die in prächtigeren und mannigfaltigeren Farbentönen leuchten als die Malereien der älteren Zeit. „Der Tempel“, sagt Maspero, „war ein Abbild der

Welt, wie die Ägypter sie kannten. Jeder Teil erhielt einen seiner Bedeutung angemessenen Schmuck." Mit sprießenden Pflanzengebilden jeglicher Art wurden die Wandsockel verziert. Mit fünfstrahligen gelben Himmelssternen wurde die blaue Decke geschmückt. Dazwischen schweben die Geier der Göttinnen des Südens und Nordens an der Mitteldecke der Säulensäle wie in den Thürstürzen, und manchmal treten Sonnen und Monde aus dem nächtlichen Dunkel hervor. Die eigentlichen bildlichen Darstellungen aber schmückten zwischen den Blumen der Erde und den Sternen des Himmels die Wände der Höfe und Säle wie die Außenmauern der Pylonen. Auf den Außenmauern und etwa noch im Säulenhof sind die weltlichen Thaten des Königs dargestellt, seine Kriege und Siege verherrlicht. Weiter im Inneren sieht man, wie er, von den Seinen umgeben, dem Gotte naht, der ebenfalls an der Spitze seiner Sippe erscheint. Ganz inwendig werden die heiligen Handlungen und Opfer, die der König zu vollziehen hatte, bildlich an den Wänden wiederholt.



a Säulen mit Glockenkapitell von Karnak, b mit Palmenkapitell von Solele. Nach Perrot et Chipiez. Vgl. Text, S. 128.

Baulich betrachtet, bezeichnet der ägyptische Tempel den ersten Versuch der Kunst der Menschheit, einen reichgegliederten Steinbau zu schaffen, dessen Äußeres sein Inneres widerspiegelt. Aber dieser Versuch glückte erst in einzelnen Teilen. Der mehrschiffige, flachgedeckte Säulensaal z. B., der sein Licht durch die Fenster der Oberwände des erhöhten Mittelschiffes empfing, war in der That die bahnbrechende Lösung eines sich mit der Größe des Saales von selbst aufdrängenden Problems. Aber die Einzelräume des ägyptischen Tempels waren doch nicht zu einem einheitlichen, organischen Bauwerk zusammengeschlossen, den Säulen wurde durch ihre künstlerische Ausstattung ihre Stützkraft anscheinend genommen, und dem Ganzen haftete eine gewisse Erdenschwere an, die im Äußeren mit seinen kaum gegliederten Mauermassen und seinen massigen Thorbauten noch fühlbarer war als im Inneren. Aber auch hier muß es mehr bedrückend als erhebend gewesen sein, sich im Dämmerlichte des Säulenwaldes zwischen den mächtigen, eng gestellten Stämmen hindurchzuwinden und beim weiteren Vorschreiten zum Allerheiligsten von immer undurchdringlicherer Finsternis umhüllt zu werden. Da traten dann wenigstens draußen, soweit es hell war, die Bilder und die Inschriften in ihr Recht. Sie übernahmen, streng einheitlich nach festem Plane gegliedert, die Rolle der geistigen Zusammenfassung, der geistlichen Durchleuchtung und der künstlerischen Verklärung des Ganzen.

Theben selbst war, wie gesagt, der Mittelpunkt der Bauthätigkeit des neuen Reiches. Karnak und Luxor, die heutigen Ortschaften, nach denen die großen Haupttempel benannt werden, liegen am rechten Nilufer der alten Stadt. An dem großen Amontempel zu Karnak, den schon Amen-em-het I. in der 12. Dynastie gegründet hatte, haben fast alle Herrscher der 18. und

19. Dynastie und noch viel spätere weitergebaut; den erhaltenen Tempel zu Luxor, dem ein abgebrochener Bau des mittleren Reiches vorausgegangen, begann Amenophis III. in der 18., führte Ramses II. in der 19. Dynastie zu Ende. Der große Amontempel zu Karnak ist bei einer Gesamtlänge von 1400 m und einer Breite von 560 m das gewaltigste Denkmal ägyptischer Tempelbaukunst. In seiner großen Ruhehalle, die Thutmosis III. erbauen ließ, finden sich noch „protodorische" Säulen (s. die nebenstehende Abbildung), die denen von Benihassan nachgebildet sind. In seinem Säulengange, der von demselben Herrscher herrührt, finden sich die achtstengeligen Papyrussäulen mit geschlossenen Dolden und scharfen Stengelkanten, auf die bereits hingewiesen worden (vgl. S. 102); in einer seiner anderen Hallen aus derselben Zeit kommt jenes Glockenkapitell vor, das sich nach unten, nicht nach oben öffnet (vgl. S. 129, Fig. a); das nach oben geöffnete Doldenkelchkapitell tritt innerhalb dieses Tempels erst in dem großen Säulensaal der 19. Dynastie auf; und von den 134 Säulen, die die Decke dieses 100 m langen und 50 m breiten Saales tragen, zeigen auch nur die zwölf 21 m hohen, glatten Rundstützen des Mittelschiffs dieses Kelchkapitell (s. die beigeheftete Tafel „Der Säulensaal im Tempel zu Karnak"). Im großen Tempel zu Luxor, dessen Vorderhof in einem Winkel zum übrigen älteren Bau liegt, treten die Doldenkelchkapitelle in dem hohen Vierzehnsäulengange auf, der diesen ersten mit dem zweiten Hof verbindet. Im übrigen herrscht auch in Luxor das geschlossene Papyruskapitell, aber noch nicht in der abgeglätteten, sondern in der Bündelform. Der Schaft wird manchmal an verschiedenen Stellen seiner Höhe von kräftigen Ringen umspannt (s. die Abbildung, S. 131). Am linken Nilufer Thebens kommen hauptsächlich die großen Grabtempel der 19. und 20. Dynastie in Betracht. Aber weit über Theben hinaus geht die Baulust der Herrscher des neuen Reiches. Schon im 1. Jahrhundert der 18. Dynastie errichtete die Königin Hat-schepsut, die Tochter Thutmosis' I., für sich und die Ihren zu Der-el-bahri bei Theben jenen Wunderbau, der als königlicher Grabtempel nicht minder beachtenswert ist denn als Halbgrottentempel. Das eigentliche Heiligtum liegt drinnen im Felsen. Die vier Säulenhöfe, durch die der Weg zum Höhlentempel führt, steigen in ebenso vielen durch Treppen verbundenen Terrassen den Berg hinan.



Säulengruppe vom Amontempel zu Karnak. Nach Photographie von Plüschow.



Der Säulensaal im Tempel zu Karnak.

Nach der Rekonstruktion von Chipiez.



Wenn man hierin einen Einfluß der asiatischen Terrassenbauten erkennen wollte, die schon Thutmosis I. auf seinen Zügen kennen gelernt habe, so vergaß man, daß die Bauanlagen der Ägypter sich stets den Bodenverhältnissen anpassen, und daß kleine Steigerungen über Stufen von Raum zu Raum sich in jedem Tempel fanden. Die Verbindungsgänge zu diesem Tempel sind durch Vorkragung gewölbt. Amenophis III. aber, auf den wesentliche Teile der Tempel von Karnak und Luxor und die berühmten sitzenden Kolosse bei Medinet-Abu, die einst vor seinem Tempel thronten, zurückgehen, stellte in dem leider 1822 zerstörten, aber in Zeichnungen erhaltenen



Tempelruine zu Luxor. Nach Photographie von Plüschow. Vgl. Text, S. 130.

kleinen Tempel von Elefantine an der Südgrenze des Reiches einen Musterbau jener Tempelart hin, die die Stützenhalle an allen vier Seiten nach außen kehrt.

Eine ganz besondere Stellung nimmt dann Amenophis IV. wie in der Religions- so auch in der Baugeschichte Ägyptens ein. Die ägyptische Vielgötterei ersetzte er durch den reinen Sonnendienst. Die Stadt der Amonstempel, die ihm ein Greuel waren, mied er und gründete sich im heutigen Tell-el-Amarna zwischen Theben und Memphis eine neue Stadt, die er mit einem Sonnentempel und einem Palaste schmückte, deren längst bekannten Trümmern neuerdings durch Flinders Petrie eine Fülle neuer Funde abgewonnen worden. Schon in den Säulen des Palastes zeigt sich das Streben, der alternden ägyptischen Kunst durch neue Naturbeobachtung frisches Leben zuzuführen. Eine Säule stellt ein von Bändern zusammengehaltenes Rohrbündel dar, unter dessen Kopfstück Gänse hängen. Andere sind mit natürlichen Blätterranken von Epheu oder Cissus geschmückt. Noch andere sind am Schaft mit Ornamentfeldern umgeben,

in denen die Spirale auftritt. Endlich kommt hier, wie ziemlich gleichzeitig in Soleb, das Palmenwedelkapitell vor, hier mit blau-gold-rotem Glasmosaik ausgelegt. „Überhaupt", sagt Steindorf, „zeigt sich allenthalben eine Vorliebe für Mosaiktechnik. Die Hohlkehlen, die die Mauern bekrönten, waren vielfach mit Steinen aus schwarzem und rotem Granit ausgelegt; auch die hieroglyphischen Inschriften waren aus verschiedenartigen Steinen zusammengesetzt." Neben wirklichen Wandgemälden auf Stuck kommen bemalte Stuckfußböden vor. Ein buntes, schillerndes Eigenleben scheint die Kunst von Tell-el-Amarna ausgezeichnet zu haben. Aber wie bald nach dem Tode Amenophis' IV. sein religiöses Reformationswerk vor dem Ansturm der



Fassade des kleinen Tempels zu Abu-Simbel. Nach Prisse d'Avennes. Vgl. Text, S. 133.

hierarchischen Reaktion zerstob, so versank auch die eigenartige Kunstwelt von Tell-el-Amarna wieder in den Staub, dem sie entsprossen war.

In der 19. Dynastie baute Sethos I. den Palmensäulentempel zu Sesebi; sein Hauptwerk aber, das sein Sohn und Nachfolger Ramses II. weiterführte, war der große Tempel zu Abydos mit seinen säulenlosen Vorhöfen, seinen beiden Säulensälen ohne Mittelschiff, seinen sieben Götterzellen, die durch vorgekragte Scheingewölbe bedeckt sind. Dann folgte der baufreudigste aller Herrscher Ägyptens, Ramses II., der Große. Baute er zu Theben am rechten Nilufer an den Tempeln zu Luxor und Karnak, so errichtete er am linken Nilufer seinen unter dem Namen des Ramesseum bekannten Grabtempel, dessen zweiter Säulenhof mit Karyatidenpfeilern geschmückt war. Auch in Memphis, Tanis, Bubastis baute er Tempel. Von besonderer Eigenart aber sind die großen Felsentempel, die er am oberen Nil in Nubien hinterließ. In Bet-el-Walli, Gerf-Husen und Wadi-Sebua sind es, wie zu Der-el-bahri, noch Halbgrotten, deren vordere Räume draußen im Freien liegen. Zu Abu-Simbel (Ibsambul) aber

haben die Tempel sich völlig ins steile Felsenufer verkrochen. Nur ihre Fassaden sind von außen sichtbar. Die Fassade des kleineren Tempels zu Abu-Simbel schmücken stehende Kolosse, von denen vier Ramses II., zwei dessen Gemahlin darstellen (s. die Abbildung, S. 132). Inwendig wird der Säulensaal von sechs Pfeilern getragen, an deren Kapitellen der Hathorkopf wieder auftaucht. Die oft abgebildete Fassade des größeren Tempels wird von vier sitzenden, sitzend noch 20 m hohen Riesengestalten beherrscht, neben denen kleinere Statuen stehen. Der erste große Saal des Inneren wird von acht sogenannten Osirispfeilern getragen, d. h. von Pfeilern, an deren Stirnseiten sich ebenso viele kolossale stehende Osirisstatuen mit den Rücken anlehnen.

Trotz ihrer Macht- und Prachtentfaltung aber bedeutet diese ganze Baukunst der 19. Dynastie mit der schematischen Sauberkeit ihrer glatten Säulenmäntel einen unverkennbaren Rückschritt von der Kraft und Anmut der Baukunst der 18. Dynastie.

In der 20. Dynastie ragen nur noch die Bauten Ramses' III. hervor. Für Karnak errichtete er unweit des großen Amontempels den Tempel Chons, des Mondgottes, des Sohnes des Amon, einen Tempel, der weder durch seine Größe noch durch die Feinheit seiner Einzelheiten ausgezeichnet ist, kunstgeschichtlich aber viel genannt wird, weil er in einfacher Gestalt die Musteranlage eines ägyptischen Tempels zeigt (s. die Abbildung, S. 99). Auch der Grabtempel Ramses' III. zu Medinet Abu ist nur eine neue Auflage des Ramesseums seines großen Vorgängers. Ein eigenartiger weltlicher Bau aber ist der reich mit Flächendarstellungen geschmückte burgartige „Pavillon" Ramses' III., der in der Längenachse des Grabtempels in einiger Entfernung vor dessen Eingang liegt. Halb Festung, halb Wohnbau, scheint er vor allen Dingen als Denkmal des Königs selbst gedacht zu sein.

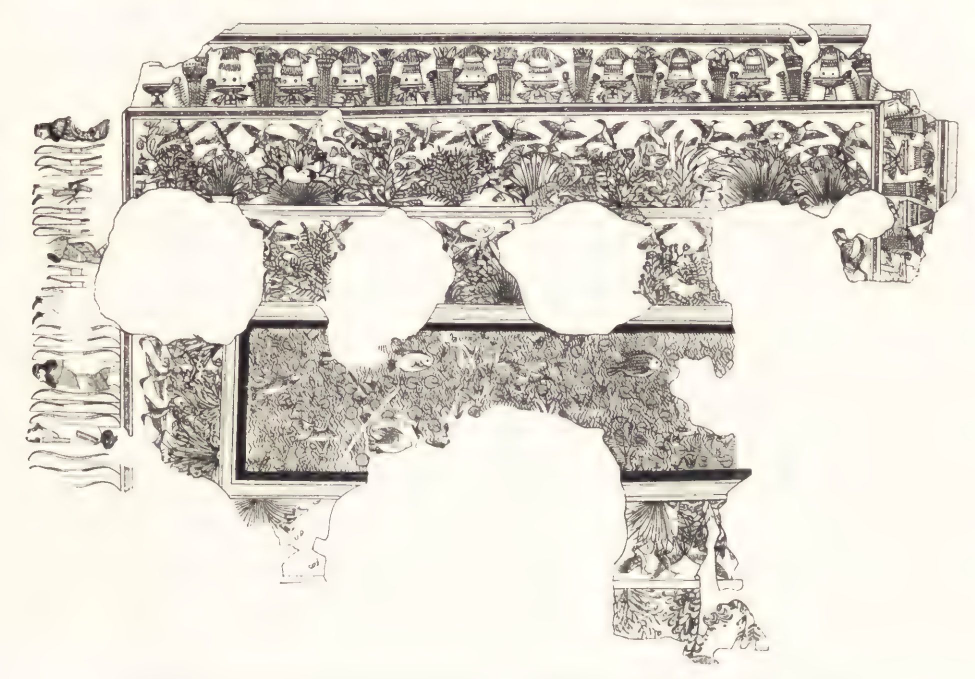


Amenhotep IV. (Chuen-eten) und seine Gemahlin. Relief von Tell-el-Amarna. Nach Lepsius. Vgl. Text, S. 136.

Von den **Flächendarstellungen** an den Wänden dieser Gebäude nehmen die Verbildlichungen der weltlichen Thaten der Herrscher unsere Teilnahme in höherem Grade in Anspruch als die mystischen Verkörperungen gottesdienstlicher Handlungen, wie Weiheszenen, Opferceremonien, Leichenbestattungen und Mumienüberfahrten in Trauerbarken. Doch ist es bekannt, daß sich jetzt erst, im neuen Reiche, die Abbildungen der Totengerichte mit der Seelenwage finden, die auf einen Zuwachs und Wandel der Glaubensvorstellungen der Ägypter hindeuten; und es darf nicht vergessen werden, daß einige der religiösen Tempelreliefs, wie die Darstellungen der Göttin, die den König mit ihrer Milch ernährt, z. B. zu Gebel-Silsile und zu Bet-Walli, und wie zahlreiche Anbetungsszenen, z. B. Amenophis' III. zu Theben und Sethos' I. zu Abydos, zu den eigenartigsten und anmutigsten Schöpfungen der ägyptischen Künstlerphantasie gehören. Ein Relief im Louvre, dessen Farben erträglich erhalten sind, zeigt König Sethos I. mit der Göttin Hathor. Das Relief am Tempel zu Abydos, das den König beim Opfern darstellt, verrät den Wandel der künstlerischen Anschauung, der im „neuen Reiche" vollends zum Durchbruch gekommen war. Die Verhältnisse sind noch bedeutend schlanker und gestreckter als im mittleren Reiche; die dünne Gewandung, die den Unterkörper bedeckt, läßt in leichterer Farbe die Gliedmaßen unter ihr hervorschimmern; ein Streben nach Leichtigkeit ist überall bemerkbar; aber die hergebrachte Verdrehung des Oberkörpers ist keineswegs überwunden, und an der rechten Hand sitzt der Daumen, am linken Fuße die große Zehe immer

noch an der unrichtigen Seite. Die unglaublich manierierte Art, die Finger nach außen gebogen zu bilden, die in der 19. Dynastie Mode war, aber vergegenwärtigt z. B. schon das Kalksteinrelief des Louvre, das Ramses II. als Kind zeigt.

Wirkliche Werke geschichtlicher Monumentalkunst sind die Darstellungen der weltlichen Thaten der Pharaonen an den Außenwänden der Tempel der 18. und 19. Dynastie. In der 18. Dynastie waren diese Thaten meist friedlicher Natur. Anschaulich genug ist der Zug der Königin Hat-schepsut nach dem Weihrauchlande Punt am Roten Meere an ihrem Grabtempel zu Der-el-bahri dargestellt. Der Zug bewegt sich noch in verschiedenen Streifen übereinander.



Fußbodenmalerei von Tell-el-Amarna. Nach Flinders Petrie. Vgl. Text, S. 136.

Das, wie stets, durch senkrechte Zickzacklinien verbildlichte Wasser wimmelt von Schildkröten, Hummern und Fischen verschiedener Art. Am bewegtesten sind die Lade- und Abfahrtsszenen der Schiffe wiedergegeben. Eine vollständige Neuschöpfung der 19. Dynastie sind dann die großen Kriegsbilder aus der Zeit Sethos' I. und Ramses' II. An der Außenwand des Tempels zu Karnak sieht man, wie König Sethos I. die Beduinen schlägt. Am Ramesseum zu Theben, am Tempel zu Luxor und in einer Tempelkammer zu Abu-Simbel (Ipsambul) sieht man, wie Ramses II. riesengroß auf dem von feurigen Rossen gezogenen Streitwagen steht und mit gespanntem Bogen oder geschwungenem Speer über seine Gegner triumphiert, die vor ihm durcheinanderstürzen, oder gegen die belagerte Festung anstürmt, die von den Feinden verteidigt wird. Ramses III. aber sehen wir an seinem Tempel zu Medinet-Abu ein Mal, wie er, am Ufer stehend, Pfeile abschießend, über Leichen schreitend, dem Schiffskampf auf dem Meere zuschaut, ein anderes Mal, wie er, in einem Schilfdickicht auf Löwen birschend, sich auf seinem Jagdwagen umwendet. In den Darstellungen der Kriegszüge und Schlachten dieser Zeit finden sich alle jene Versuche, die Perspektive zu ersetzen, auf die schon hingedeutet worden (vgl. S. 108),





Ägyptische Deckenornamente des neuen Reiches.

Nach Prisse d'Avennes.

also bei der Gestaltung des Hintereinander im Raume sowohl das völlige als das halbe Übereinander und jene Verdoppelung der Umrisse, die den ferner Stehenden sogar größer erscheinen läßt als den näher Stehenden. Neu waren die Darstellungen des Pferdes, das erst nach der Zeit des mittleren Reiches in Ägypten eingeführt wurde. In seinen Formen niemals so liebevoll durchgebildet wie die Esel des alten Reiches, wurde es in seinen Bewegungen doch feurig und anschaulich erfaßt. In eine ganz andere Welt aber führen uns die zart empfundenen Liebesszenen im Inneren des Pavillons zu Medinet-Abu. Sie zeigen uns Ramses III. im Verkehr mit seiner Gattin. Jedes der Bilder ist ein anmutiges kleines Idyll.



Thebanisches Wandgemälde des neuen Reiches. Nach Photographie von Thompson. Vgl. Text, S. 136.

Von den Flächendarstellungen der thebanischen Gräber dieser Dynastie interessiert uns in dekorativer Hinsicht zunächst die reiche farbige Ornamentik ihrer Decken (s. die beigeheftete farbige Tafel „Ägyptische Deckenornamente des neuen Reiches"). Wie die verschiedenen Blütenkelchformen, ägyptischen Palmetten, Rosetten, Volutenstengel und selbst Stierschädel sich nunmehr mit den geometrischen oder geometrisierten Grundmotiven, unter denen neben Bogenfriesen, Schachbrettmustern u. s. w. bereits Mäander- und Spiralnetze hervortreten, vertragen und verbinden, zeigt unsere Farbentafel ohne weitere Erläuterungen. Die bildlichen Wanddarstellungen, die in den Königsgräbern meist in halberhabener Arbeit, in den Privatgräbern oft als wirkliche Flachmalereien erscheinen, aber vergegenwärtigen uns neben Kultusvorgängen, Leichenzügen und Totengerichten, die sich in den alten Gräbern nicht finden, hauptsächlich wieder das tägliche und häusliche Leben der Bewohner des Nilthals, auch dieses durch Darstellungen des Pferdes bereichert. In der Durchführung aber treten uns hier frische Versuche entgegen, die alte ägyptische Schablone zu durchbrechen und der Natur neue Motive und Bewegungen abzulauschen. Besonders die Gräber von Tell-el-Amarna sind in dieser Beziehung

lehrreich. Die Verehrung der Sonne kommt hier äußerst anschaulich zur Darstellung. Die Sonnenscheibe steht über der heiligen Handlung am Himmel und sendet ihre Strahlen, die in eine Hand auslaufen, zur Erde hinab, um die Opfergaben in Empfang zu nehmen. Amenhotep IV., in Tell-el-Amarna Chuen-eten genannt, und seine Gemahlin, die neben ihm sitzt, werden durch die Verdoppelung des Umrisses als zwei Wesen gekennzeichnet, aber als zwei äußerst individuell, fast karikiert aufgefaßte Wesen mit auffallend dünnem Halse, vortretendem Bauche und weich geschwungenen Linien (s. die Abbildung, S. 133). Bei Gelageszenen werden die aufwartenden Dienerinnen in freien Wendungen vorgeführt, und der äußere Fuß der Gestalten zeigt in Tell-el-Amarna öfter als irgendwo anders die richtige Stellung, die alle fünf Zehen erkennen läßt. Äußerst wichtig sind endlich die neuerdings von Flinders Petrie im Palaste von Tell-el-Amarna aufgedeckten Wand- und Fußbodengemälde. In der Mitte des



Totengericht. Papyrusmalerei. Nach Photographie von Thompson. Vgl. Text, S. 137.

besterhaltenen Fußbodens (s. die Abbildung, S. 134) ist ein von Fischen und Lotosblumen belebtes Wasserbecken dargestellt. In den Streifen, die es umgeben, flattern Vögel über Blumen verschiedener Art. Alles das ist für die ägyptische Kunst ungewöhnlich frei und natürlich wiedergegeben. Diesen Darstellungen deshalb mit Helbig mykenischen oder phönikischen Ursprung zuzuschreiben, sehen wir freilich keinen Grund. Zu weit geht uns auch Steindorf, der hochverdiente Forscher, wenn er sagt, sie seien „in einem ganz natürlichen, von allem Konventionellen freien Stil ausgeführt“. Es handelt sich nur um einige Schritte zu größerer Natürlichkeit. Auch daß auf einem der Wandgemälde in den Gesichtern zweier Prinzessinnen „Licht und Schatten in wunderbarer Abtönung wiedergegeben seien“, ist sicher zu viel gesagt. In solchem Maße werden die Grenzen aller ägyptischen und aller gleichzeitigen Malerei auch hier nicht überschritten.

In der Freiheit der Bewegung ihrer Gestalten dagegen gehen die wirklichen Gemälde mancher thebanischen Gräber dieser Zeit in der That über alles hinaus, was die ältere ägyptische Kunst für möglich gehalten hatte. Man betrachte nur die Tänzerinnen und Musikantinnen auf einem thebanischen Gemälde des British Museum (s. die Abbildung, S. 135), und man wird zugeben müssen, daß die Ägypter dieser Zeit es in der That verstanden, die ewigen Profilstellungen durch Vorderansichten und Dreiviertelwendungen zu ersetzen. Aber Erman hat

recht: nur bei der Darstellung der unteren Volksklassen erlaubte man sich diese Freiheiten, und auch bei ihnen, fügen wir hinzu, gehörten sie zu den Ausnahmen, die die Regel bestätigen.

Den ägyptischen Wandgemälden dieser Zeit treten als neue Hauptklasse der Flächendarstellungen die **Papyrusmalereien, die ältesten Buchillustrationen oder Miniaturen der Welt**, gegenüber. Erst aus der Zeit des neuen Reiches haben sich Papyrusrollen mit solchen Abbildungen erhalten. Die Abbildungen nehmen manchmal den oberen Teil des Manuskriptes in Anspruch, manchmal sind sie dem Text an verschiedenen Stellen eingefügt, manchmal endlich füllen sie die ganze Rolle. Es waren rote oder schwarze Umrißzeichnungen, die mit dünnen Rohrfedern breit und flott ausgeführt, dann aber oft noch mit dem Pinsel in leichterer oder voller Art farbig ausgefüllt wurden. Weitaus die meisten Papyrusrollen der vorgriechischen Zeit haben sich in den Gräbern erhalten. Die Sprüche, die dem Toten als „Parole“ für den Eingang ins ewige Leben mitgegeben wurden, schrieb man den Verstorbenen des alten Reiches ins Grab, denen des mittleren Reiches in den Sarg, denen des neuen Reiches auf die Papyrusrolle, die man zu ihnen legte. Derartige Rollen, die mit Abbildungen geschmückt zu sein pflegen, werden in fast allen Museen Europas aufbewahrt. Das älteste erhaltene „Totenbuch“ stammt aus der 18., das älteste „Buch von dem, was in der Unterwelt ist“, aus der 20. Dynastie. Das vollständigste Exemplar eines Totenbuches besitzt das Turiner Museum. Die Bilder dieser Papyrusrollen bieten künstlerisch selten etwas Neues. Die Darstellungen des Totengerichts spielen gerade hier eine Hauptrolle. Unsere Abbildung auf S. 136 gibt einen Papyrus des British Museum wieder. Die sogenannten „satirischen“ Papyrus dagegen machen uns mit einer ganz neuen Seite des ägyptischen Volks- und Kunstcharakters bekannt. Spottlust im Sinne der Tierfabel liegt ihnen zu Grunde. Handlungen der Menschen oder bestimmter Menschen werden durch Tiere dargestellt und dadurch lächerlich gemacht: so parodiert der satirische Papyrus des Turiner Museums die Abbildungen der Thaten Ramses' III. an seinem „Pavillon“ zu Medinet-Abu. Die Krieger, die im Streite miteinander liegen, sind Katzen und Ratten. Auf einem Papyrus des British Museum aber erscheint der König als Löwe und seine Gattin, mit der er Schach spielt, als Gazelle.



Die „Memnonssäule“ bei Medinet-Abu. Nach Photographie. Vgl. Text, S. 138.

Die **Rundplastik** des neuen Reiches ist bei spielender Bewältigung der technischen Schwierigkeiten im einzelnen, wie besonders in den Füßen, der Haartracht und der Kleidung, noch sorgfältiger durchgebildet, im ganzen aber allgemeiner, glatter, blutleerer, als sie uns im alten Reiche entgegentritt. Die Gesichtszüge werden, bei aller Bildnisähnlichkeit der Könige, im Sinne hergebrachter Vorschriften verschönert; die Verhältnisse werden immer schlanker, die Haltung wird innerhalb der ägyptischen Starrheit natürlicher und leichter. Von den riesengroßen sitzenden Königsstatuen aus rotem Granit, die vor den Tempeln aufgestellt waren, erreichten diejenigen Amenophis' III. bei Medinet-Abu, deren eine bei den Griechen als tönende Memnonssäule berühmt war, eine Höhe von nahezu 16 m ohne den Fußblock (s. die Abbildung, S. 137). Mehr als 17 m hoch ist der Koloß Ramses' II. im Ramesseum. Über 20 m hoch sollen nach den meisten Berichten — Maspero hält sie für übertrieben — die Ramseskolosse vor dem Tempel zu Abu-Simbel (Jpsambul) sein. Dutzende ähnlicher Kolosse lassen sich allein in Theben nachweisen. Von den kleineren Königsstatuen des neuen Reiches zeichnet sich das Standbild Thutmosis' III. im Museum zu Gise noch durch lebendige Natürlichkeit der Gesichtsbildung, zeichnen sich die Köpfe Harembebs, des letzten Herrschers der 18. Dynastie, und seiner Gattin in derselben Sammlung durch eine gewisse Vergeistigung der trefflich wiedergegebenen Züge aus. Als das schönste der zahlreichen Bildnisse Ramses' II. gilt seine fein aufgefaßte, tüchtig gearbeitete Granitstatue im Turiner Museum. Unter den Darstellungen anderer Art sind sitzende Familiengruppen, wie diejenige des Ptahpriesters Ptah-Mai im Berliner Museum (vgl. die Abbildung, S. 105), betend oder opfernd knieende Personen und am Boden hockende Gestalten besonders beliebt. Die hockenden Gestalten pflegen von weitem Mantel umhüllt zu sein. Sen-mut, der Prinzessinnenerzieher am Hofe der Königin Hat-schepsut, hüllt in der Berliner schwarzen Granitstatue (s. die obenstehende Abbildung) sich und die Prinzessin in seinen Mantel ein.



Statue des Sen-mut. Nach Photographie des Berliner Museums.

Als neue Göttergestalt tritt Bes, der gnomenhaft grinsende Unhold, dem westasiatischer Ursprung zugeschrieben wird, seit der 18. Dynastie in allen Größen und Techniken unendlich oft wiederholt, an die Schwelle des ägyptischen Himmels. Die abgebildete kleine Fayencestatue des harfespielenden Bes (s. die Abbildung, S. 139) gehört dem Berliner Museum.

Die ältesten erhaltenen ägyptischen Bronzestatuetten, z. B. diejenige Ramses' II. im Berliner Museum, eine der frühesten hohl gegossenen Bronzen der Welt, stammen ebenfalls erst aus dem neuen Reiche, die meisten gehören noch späterer Zeit an. Berühmt ist die reichgeschmückte

Bronzestatuette der bubastischen Königin Kuromama im Louvre zu Paris aus der 22. Dynastie. Die reiche Golddamascierung entspricht hier den schlanken, glatten Formen einer raffinierter werdenden Zeit (s. die untenstehende Abbildung).

Unter den Thonfiguren des neuen Reiches, die den Verstorbenen massenhaft ins Grab mitgegeben wurden, zeichnen sich die mit farbigem, besonders blauem Glasfluß geschmückten Fayencefigürchen aus. Unter den Elfenbeinschnitzereien, die vereinzelt seit der 5. Dynastie nachweisbar sind, ragt die Statuette des Jty aus der 18. Dynastie im Museum zu Gise hervor. Auf dem Kelchkapitell einer Säule thronend, schaut er herrisch und komisch zugleich in die Welt hinaus. Die kleineren Holzstatuen des neuen Reiches sind oft von großer Feinheit. Der stehende „Offizier" des Louvre und eine ähnliche Gestalt des Berliner Museums gehören noch der 18., die berühmten Holzstatuetten von Priestern und Kindern im Turiner Museum schon der 20. Dynastie an. Aus Holz sind aber auch jene in ihrer Art reizenden „Toilette-Löffel" geschnitzt, deren Stiele aus den lebendigsten Motiven des Pflanzen-, Tier- und Menschenlebens bestehen. Lotosblüten, Lotosknospen, Lotosstengel sind für sich allein in den verschiedensten Weisen verwandt. An einem oft abgebildeten Löffel des Louvre aber ist der Griff ein Lotosdickicht, durch das ein vornehmes Mädchen mit aufgeschürztem Kleide schreitet und eine der Blumen pflückt (s. die Abbildung, S. 140). An einem anderen bildet den Griff ein fast nacktes, schwimmendes Mädchen, das eine Ente hascht, deren hohler Rücken der Löffel ist. Ähnliches besitzt das Museum zu Gise.



Fayencestatue des harfespielenden Bes. Nach Erman. Vgl. Text, S. 138.

Die Goldschmiedearbeiten der drei großen thebanischen Dynastien schließen sich denjenigen des mittleren Reiches an. Die Mumienbrustschilder, deren Umrahmung die Gestalt eines Tempelthors, deren Inneres von durchbrochener Arbeit Sinnbilder im Wappenstil zeigt, bilden auch unter den erhaltenen Goldschmiedearbeiten des neuen Reiches den Mittelpunkt der Schmuckschätze. Zu den Kleinodien des Museums von Gise gehört der Schmuck der Königin Ah-hotep, noch aus der 17. Dynastie, zu den Schätzen des Louvre der Schmuck des Sohnes Ramses' II., dessen Brustschild, in dem die Königsschlange sich neben dem Geier aufrichtet, aus Gold und Lapislazuli gearbeitet ist. Wie weit die Ägypter es in der eingelegten Metallarbeit gebracht haben, zeigt der Dolch aus dem Grabe derselben Königin Ah-hotep im Museum von Gise. Der Rand der Klinge besteht aus Gold, das Innere aus dunkler Bronze mit Inschriften und Darstellungen in eingelegter Umrißarbeit. Auf der einen Seite verfolgt im Hauptfeld ein Löwe einen Stier, hocken im Spitzfelde vier Heuschrecken hintereinander; auf der anderen Seite sprießen fünfzehn offene Blüten. Die hieroglyphische Inschrift und der Stil lassen keinen Zweifel an dem ägyptischen Ursprung der Waffe.



Bronzestatuette der Königin Kuromama. Nach Photographie von Giraudon.

Untersucht man die leuchtenden Skarabäen und anderen Amulette der Schaukästen unserer Sammlungen etwas näher, so findet man, daß sie in der Regel aus gewöhnlichen Steinen

geschnitzt, aber mit farbigem Glasfluß überzogen sind; und dies führt uns zu den Fayencen zurück, den plastischen Thongefäßen, die während des mittleren Reiches fast ausschließlich die blaue Farbe zeigten, von der 19. bis zur 20. Dynastie aber in verschiedenen Farben prangten. Die Töpfer Amenophis' III. bevorzugten graue und violette Töne. Am farbenfreudigen Hofe Amenophis' IV. zu Tell-el-Amarna wurden nicht nur Geschirre, sondern auch kleine Thonarbeiten jeder Art mit den reichsten Farben emailliert. Übrigens gehören die kleinen blauen Schalen mit stilisierten Tier- und Pflanzendarstellungen in schwarzen Umrißzeichnungen der 18., 19. und 20. Dynastie an. Wirkliche **Glasgefäße** aber haben sich aus dieser Zeit nur in geringer Anzahl erhalten. Doch befinden sich hierunter einige reizvolle Arbeiten, die mit gelben Pflanzenverzierungen auf halb durchsichtigem blauen Grunde geschmückt sind. Überall treten uns der Formensinn und die Farbenfreude entgegen, womit schon die Ägypter der guten Zeit alles, was sie anrührten, zum kleinen Kunstwerke machten.



Altägyptischer Holzlöffel. Nach Perrot et Chipiez. Vgl. Text, S. 139.

Abermals ein halbes Jahrtausend tiefer Ebbe gähnt zwischen der Hochflut ägyptischer Bildung unter den großen Ramessiden und der neuen Höhe, die sie im 7. und 6. Jahrhundert v. Chr. unter der 26. Dynastie, unter den Königen Psammetich I., Necho, Psammetich II., Apries und Amasis, erreichte. Die Hauptstadt des neu befreiten und neu geeinigten Reiches war Saïs im Delta. Man nennt die Zeit der 26. Dynastie, deren Gesittung schon von der 25. vorbereitet wurde, daher auch die saïtische Zeit.

Von der großen **Bauthätigkeit** der saïtischen Herrscher, die überall die alten Heiligtümer wiederherstellen ließen, haben sich nur geringe Spuren erhalten. Hauptsächlich in der **Bildhauerei** tritt uns die Eigenart der ägyptischen Kunst dieser Zeit, tritt uns einerseits ihr Bestreben, archaisierend über die Ramessidenzeit hinweg an die Leistungen des alten und mittleren Reiches wieder anzuknüpfen, anderseits ihr Trachten nach Zierlichkeit und Sauberkeit entgegen. Die harten, dunklen Steine, wie Basalt, schwarzer und grauer Granit, dazu ein grüner Stein, wurden jetzt bevorzugt. Die Könige des alten Reiches wurden, vielleicht nach alten Vorbildern, mit besonderer Andacht und Vorliebe dargestellt. Die neun Statuen des Königs Chefren im Museum zu Gise, die, wie Borchardt endgültig nachgewiesen hat, keineswegs in der vierten, sondern in der 25. oder 26. Dynastie entstanden sind, zeigen uns die glatt archaisierende Richtung der saïtischen Kunst in deutlichster Ausprägung. Besonders berühmt geworden ist die große Dioritstatue im fünften Saale des Museums (s. die Abbildung, S. 141). Auch der idealisierte Bildniskopf eines jugendlichen Königs und die schlanke Gestalt einer Königin mit dem Isiskopfschmuck im Berliner Museum tragen das Gepräge der saïtischen Zeit. Vier außerordentlich sauber ausgeführte Grabreliefs des Museums zu Gise, die das Herbeischaffen und Empfangen von Totenopfergaben wiedergeben, sind besonders geeignet, uns eine Vorstellung von dem Reliefstile dieser Zeit zu geben.

Abermals einige Jahrhunderte später war Unterägypten der Mittelpunkt griechischen Geisteslebens geworden. Die persische Eroberung des Nillandes war spurlos an ihm vorübergegangen. Die makedonische Eroberung befruchtete es mit einem Strome hellenistischer Bildung. Unter den Ptolemäern in Alexandrien lernten die Griechen die Ägypter, die Ägypter die Griechen verstehen. Künstlerisch ergab sich aus dieser Berührung ein Mischstil, der sich in

der hellenistischen und später in der römischen Kunst doch nur als manierierte Sonderströmung bemerkbar machte, über die ganze ägyptische Kunst aber einen Schimmer größerer Freiheit, Weichheit und Abrundung ausgoß, der oft genug in einen empfindlichen Widerspruch mit ihrer unwandelbar herkömmlichen Grundhaltung geriet.

Am wenigsten veränderte sich der Stil der ägyptischen Baukunst, die in ptolemäischer und römischer Zeit noch eine Reihe großer Tempel im altägyptischen Stile schuf. Von den Veränderungen im Tempelbau, die gleichwohl stattfanden, fällt zunächst die Vorliebe für Brüstungsschranken in den nach außen oder nach den Höfen gekehrten Säulenzwischenräumen, fällt dann aber die Weiterentwickelung der Säulen in die Augen, die jetzt oft ihre Zusammenschnürung und Wiederausladung über der Fußplatte zu gunsten des geraden Ansteigens des Schaftes aufgaben, die Kapitelle aber reicher und naturalistischer entwickelten. Die Tempel von Edfu und Dendera, an denen seit den ältesten Zeiten des alten Reiches gebaut worden, gehören in der Gestalt, in der sie erhalten sind, diejenigen zu Ombos (Kom-Ombo) und Esne von Grund aus der ptolemäischen und römischen Zeit Ägyptens an.



Dioritstatue des Königs Chefren. Nach Photographie. Vgl. Text, S. 140.

Den kleinen Tempeln mit rings nach außen gekehrter Säulenhalle, deren Vorbild aus guter Zeit in Elefantine stand, schließen sich aus der Spätzeit besonders die beiden zierlichen kleinen „Tempel“ auf der Insel Philä an. Noch vor der griechischen Eroberung, in der 30. Dynastie, erbaute Nektanebos im Süden der Insel die kleine „Ädikula“ ohne Cella und Tempeldach, die Ebers eher als eine „Wartehalle“ für Reisende denn als ein Heiligtum bezeichnen möchte (s. die Abbildung, S. 142); und ein ähnliches, etwas größeres Gebäude wurde in römischer Zeit im Osten der Insel errichtet. Aus den Brüstungsmauern, die den Unterbau umgeben, steigen die Säulen empor, die das Kranzgesimse tragen. Im „Pavillon“ des Nektanebos ist das ausgebildete Hathorkopfkapitell auf das Kelchkapitell draufgepfropft. An dem kleinen Tempel, der zu Dendera neben dem großen steht, aber kommt das in dieser Zeit häufig angewandte Kelchkapitell vor, das, rings mit plastisch hervortretenden Blätterreihen geschmückt, an das korinthische Kapitell der griechischen Baukunst erinnert. Bezeichnend durch den Reichtum seiner Gestaltung ist das offene Lotoskapitell in Edfu; ein offenes „Lilien“-Kapitell findet sich z. B. in Kom-Ombo, ein reich entwickeltes offenes Papyrusdoldenkapitell zu Philä. Der Reichtum an Formen ist in dieser Zeit so groß, daß kaum ein Kapitell dem anderen gleicht.

Die **Flächendarstellungen** an den Tempelwänden leiden, meist wieder in Streifen abgeteilt, an einer gewissen Überfüllung. An jedem Tempel will man womöglich alle der ägyptischen Kunst geläufigen Motive zusammendrängen. Dabei wird die Versenkung der koilanaglyphen Darstellungen (vgl. S. 106) tiefer, so daß die Gestalten in höherem Relief durchmodelliert werden; und gerade hier tritt oft genug ein Widerspruch zwischen der weichlichen Rundung der Modellierung und der herkömmlichen Strenge der Anordnung der Gestalten zu Tage. Umgekehrt wirken die Miniaturillustrationen der Papyrushandschriften, den dünneren Rohrspitzen der Schreiber und Maler der Spätzeit entsprechend, feiner und zarter, aber auch nüchterner und kälter als in der guten alten Zeit.

Der „Pavillon“ des Nektanebos. Nach Prisse d'Avennes. Vgl. Text, S. 141.

In der **Rundplastik** der ägyptischen Spätzeit wird man einen vorptolemäischen von dem eigentlichen ptolemäischen Stil unterscheiden dürfen. Einige Werke, die durch außerordentlich scharfe und kräftige Naturbeobachtung auffallen, dabei aber neben griechischen hauptsächlich doch ägyptische Charakterzüge tragen, können vielleicht der letzten Zeit vor der Eroberung Ägyptens durch Alexander zugeschrieben werden. Werke dieser Art sind die Berliner Bronzestatuette eines lang bekleideten, durch seinen sorgfältig durchmodellierten Kahlkopf auffallenden Mannes, der ein Osirisbild hält; der erst seit einem Jahrzehnt im Louvre zu Paris befindliche, aus dunklem Stein gemeißelte Kopf eines Schreibers, der fast so lebendig wirkt wie ein Abguß nach dem Leben; vor allen Dingen aber der schwarze Steinkopf eines älteren, kahlen Mannes im Berliner Museum (s. die Abbildung, S. 143). Die Natürlichkeit der Modellierung des Schädels dieses Kopfes mit seiner durch mannigfache Zufälligkeiten belebten Oberfläche, die Lebendigkeit der Mundpartie mit den Fältchen zwischen Oberlippe und Nase und die Eigenart der Ohrenbildung

könnten an ein reifes Werk der griechischen Diadochenzeit denken lassen; und doch ist nicht nur der Gesamteindruck noch ganz ägyptisch, sondern spiegeln sich auch z. B. in den Augen ohne Thränendrüsen mit ihren dünnen Lidern ägyptische Besonderheiten deutlich genug wider.

Auf anderem Boden steht denn doch die ägyptische Kunst der eigentlichen Ptolemäerzeit. Charakteristisch ist z. B. die Bildsäule eines Ptolemäerfürsten im Museum von Gise. Die modernen Gesichtszüge des dargestellten Helden stehen in einem ungelösten Gegensatz zu der altertümlichen Steifheit der Körperhaltung.

So sehen wir, wie die ägyptische Kunst, nachdem sie sich mit verhältnismäßig geringen, wenngleich deutlich wahrnehmbaren Wandlungen an 4000 Jahre selber treu geblieben, schließlich, als auch die ägyptische Götterwelt schon versank, unterging und aufging in dem unaufhaltsamen Strome griechisch-römischer Weltbildung. Bis zu ihrem Untergange aber hat sie jedenfalls weit weniger von außen empfangen als abgegeben. Gerade ihre nationale Abgeschlossenheit verlieh ihr die Kraft, fruchtbringend nach allen Seiten hin zu wirken. Allen Völkern vorangegangen sind die Ägypter in der Entwickelung der großen Steinbaukunst, in der Ausbildung des Säulensaales mit seitlichem Oberlicht, in der Bedeckung der Wände mit farbigen monumentalen Darstellungen geschichtlichen und gottesdienstlichen Inhalts, in der vollendeten Durchführung des nackten menschlichen Körpers bei ruhig gemessener Haltung, in der vollkommen persönlichen Wiedergabe der Bildnisköpfe jeder Art und in der Aufnahme und vielgestaltigen Durchbildung des Pflanzenornaments. Unverändert haben sich manche Gebilde ihrer Hand und ihres Geistes, wie die Pyramiden, die Obelisken, die Sphinxe, die Lotosblüten- und Knospenreihen, noch im Formenschatz der heutigen Kunstsprache erhalten. Auf allen Gebieten der Kunst und des Kunstgewerbes sind Anregungen von ihnen ausgegangen, die von den jüngeren Völkern weiter entwickelt und mit neuem Eigenleben erfüllt werden konnten.



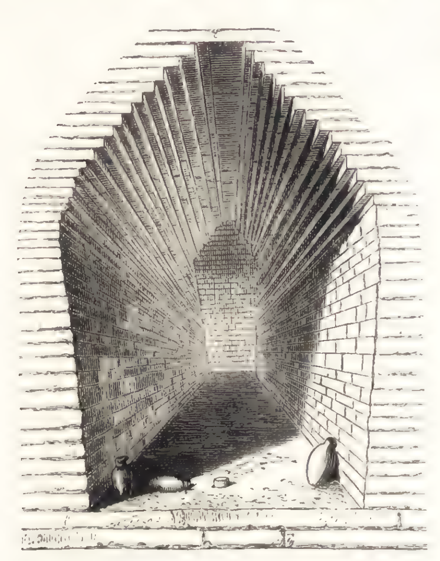
Ägyptischer Statuenkopf aus schwarzem Stein. Nach Photographie des Berliner Museums. Vgl. Text, S. 142.

II. Die mesopotamische Kunst.

1. Einleitung. — Die altchaldäische Kunst.

Wenn die Kunst der Chaldäer und die Kunst der Ägypter sich in geschichtlicher Zeit auch unabhängig voneinander entwickelt haben, so fehlt es ihnen doch nicht an jenen Zügen uralter Verwandtschaft, die in allen Verhältnissen beider Völker wiederkehren.

Die Ströme Mesopotamiens zehren so gut wie der eine, alles beherrschende Strom Ägyptens von den regelmäßig wiederkehrenden Anschwellungen, die hier durch die Frühlingsschneeschmelze auf den armenischen Gebirgen, dort durch die sommerlichen Regengüsse im tropischen Afrika bedingt werden; und die Überschwemmungen dienen hier wie dort, seit den ältesten Zeiten durch Kanäle gezügelt und geregelt, zur Befruchtung des Tieflandes, dessen fetter Boden nicht nur dem Ackerbau und der Viehzucht zu gute kam, sondern auch von selbst zur Ziegelbereitung und zum Backsteinbau drängte. Dem unteren Mesopotamien fehlte daneben nur die Nähe des Gebirges, dessen Felsensaum dem Nilthal zugleich jene Fülle von Bruchsteinen zuführte, die den Ägyptern gestattete, ihre für die Ewigkeit bestimmten Grab- und Tempelbauten aus nahezu unvergänglichem Gestein zu errichten. Der Ähnlichkeit der natürlichen Verhältnisse Ägyptens und Mesopotamiens entspricht aber auch die besonders von Hommel hervorgehobene Verwandtschaft mancher der ursprünglichsten Äußerungen ihrer Gesittung: ihrer Sprache, ihrer Schrift, ihrer Zeitordnung und ihrer Religion. In den religiösen Grundanschauungen beider Völker, um nur ihrer zu gedenken, spielt die Vorstellung des vergötterten Himmelsozeans Anu oder Nu, von dem die Gottheiten der Luft und der Erde, der Sonne und des Mondes sich abheben, eine gleiche Rolle. Die Lichtgottheiten stehen hier wie dort im Vordergrunde der Verehrung, wenn auch die Babylonier neben der Sonne und dem Monde die Sterne in höherem Maße vergötterten als die Ägypter; und selbst die Tiersymbolik beider Völker, die mit ihrem Götterglauben verknüpft ist, erscheint vielfach verwandt, wenn auch die Ägypter den Tierdienst, vielleicht im Anschluß an den Aberglauben afrikanischer Ureinwohner ihres Landes, in höherem Grade ausbildeten als die Babylonier.



Grabgewölbe zu Ur. Nach Perrot et Chipiez. Vgl. Text, S. 147.

Aus der Verwandtschaft der landschaftlichen Verhältnisse und der geistigen Grundanschauungen entspringen auch die Berührungspunkte zwischen der ägyptischen und der altmesopotamischen Kunst. Doch wird niemand ein altägyptisches Kunstwerk mit einem altchaldäischen verwechseln. Gerade hier reicht die Verwandtschaft kaum weiter, als sie durch die Gleichheit der Entwickelungsstufe bedingt wird.

Die altchaldäische Kunst ist im wesentlichen die Kunst der Städte des sumerischen Südens und des semitischen Nordens des nachmaligen babylonischen Reiches, die, mit wechselndem Erfolg um die Vorherrschaft ringend, von Sonderkönigen regiert wurden, bis König Chammurabi von Babylon sie mit mächtiger Hand zu einem großen altbabylonischen Reiche vereinigte. Nach

Lehmann fand dieses Ereignis 2231 v. Chr., nach Hommel und Ed. Meyer freilich erheblich später statt. Die Jahrhunderte der Kossäerherrschaft in Babylonien, deren Blüte ins 15. Jahrhundert v. Chr. fällt, bieten der Kunstgeschichte nur geringe Anknüpfungspunkte, und nur vereinzelte babylonische Kunstwerke haben sich aus den darauf folgenden Jahrhunderten erhalten, in denen das babylonische Reich in immer größere Abhängigkeit von seinen assyrischen Nachbarn geriet, bis der Assyrerkönig Sanherib Babylon um 689 vollends dem Erdboden gleichmachte. Die altchaldäische Kunstentwickelung beginnt um etwa 3000 v. Chr. und erreicht um 2000 v. Chr. ihren Abschluß. Die altbabylonische Kunst aber würden wir vielleicht bis ins 7. Jahrhundert v. Chr. herab verfolgen können, wenn ihre Überbleibsel nicht zum größten Teil unter den Trümmern der neubabylonischen Kunst verloren gegangen wären. Das kaum ein Jahrhundert (625—539 v. Chr.) altgewordene neubabylonische Reich endlich erzeugte die Kunst, deren Riesenwerke Juden und Griechen bewundert und beschrieben haben.



Gewölbter Abzugskanal in Nippur. Nach dem „American Journal of Archaeology“. Vgl. Text, S. 147.

Die Sumerier, die im Gegensatz zu den Semiten ihrer Sprache und ihrer Körperbildung nach einerseits den Ariern, anderseits den Türken verwandt erscheinen, gelten als die Schöpfer der ganzen altmesopotamischen Gesittung. Ihre Schrift, ihre Kunst, ihre Wissenschaft und ihren Glauben eigneten die semitischen Babylonier und Assyrer sich an. Selbst ihre Sprache lebte als heilige Sprache unter den mesopotamischen Semiten weiter. Rein sumerisch waren die südlichen Städte des Landes, von denen Eridu an der jetzigen Trümmerstätte Abu-Scharein, Sirpurla (Sirgulla, Sirtella, Lagasch) an der Stelle des heutigen Tello, Abrahams Vaterstadt Ur in Chaldäa, jetzt Mugheir (Mukajjar), und Larsa, jetzt Senkereh genannt, für die Kunstgeschichte in Betracht kommen. Früh semitisiert erscheinen die mittelbabylonischen Städte wie Uruk, das biblische Erech, dessen Ruinenfeld heute Warka heißt, und Nippur (Nibur), dessen Name sich als Niffer erhalten hat. Rein semitisch aber waren die nordbabylonischen Städte, von denen Babylon selbst und seine Schwesterstadt Borsippa unter den Trümmerhügeln von Hilla, Birs-Nimrud und El Kasr begraben liegen, während Agadi, dessen Identität mit Akkad nicht von allen Forschern zugegeben wird, und seine Schwesterstadt Sippar durch die jetzige Ruinenstätte von Abu-Habbu bezeichnet werden.

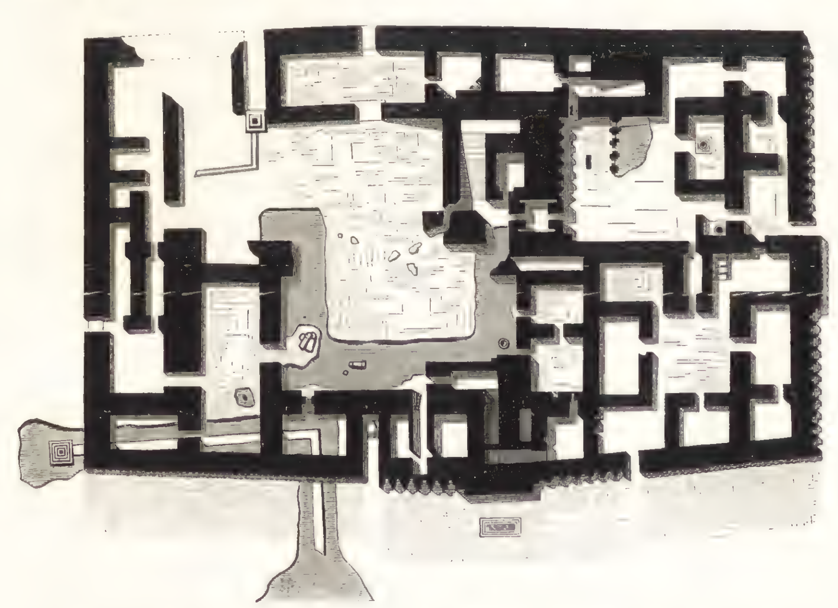
Nur kahle Schutt- und Sandhügel, die hier und da aus der weiten, heißen Ebene emporragten, bezeichneten bis zur Mitte unseres Jahrhunderts die Stätten dieser uralten Orte. Ihre Wiederausgrabung wurde zu Anfang der fünfziger Jahre von den Engländern Loftus und Taylor begonnen. Loftus hatte in Warka und Senkereh, Taylor in Mugheir und Abu-Scharein die größten Erfolge. Ihre Veröffentlichungen erschienen 1855 und 1857. Die französische Expedition der Jahre 1852—53 erkor sich die Hauptstadt Babylon selbst zum Schauplatz ihrer Ausgrabungsthätigkeit. Ihre Ausbeute an Altertümern versank 1855 in den Fluten des Tigris;

ihre wissenschaftlichen Ergebnisse aber faßte Oppert in seinem 1859—63 erschienenen Hauptwerke zusammen. In Birs-Nimrud setzte Rawlinson, der Verfasser des englischen Hauptwerkes über Mesopotamien, die Untersuchungen 1854 fort. Dann nahm die Erforschung der chaldäisch-babylonischen Trümmerstätten erst Ende der 70er Jahre einen neuen Aufschwung. Hormuzd Rassam untersuchte z. B. die Ruinenstätten von Abu-Habbu und gab seinen Bericht hierüber 1884 heraus. De Sarzec machte seit 1877 die folgenreichsten Entdeckungen zu Tello und veröffentlichte ihre Ergebnisse mit Léon Heuzey seit 1887 in einem umfassenden Werke. Die Universität von Pennsylvanien läßt seit 1889 das alte Nippur ausgraben und ihre Entdeckungen teils durch Hilprecht, teils durch John Peters bekannt machen. Deutsche Gesellschaften graben gegenwärtig in Babylon selbst.



Wanddekoration zu Warka. Nach Loftus. Vgl. Text, S. 148.

Die **Baukunst** Altmesopotamiens entwickelte ihre Formensprache aus dem Baumaterial, das ihr zur Verfügung stand. Die fette Thonerde des heimischen Bodens wurde teils zu größeren Massen zusammengestampft (pisé), teils zu regelmäßigen Ziegelsteinen zerschnitten. Die Ziegel wurden entweder nur an der Luft und der Sonne getrocknet oder im Feuer hart gebrannt, hier und da auch bereits glasiert und in der Regel mit dem Namensstempel des königlichen Bauherrn versehen. Haustein, dessen Herbeischaffung kostspielig war, wurde nur zu Thürschwellen, zu plastischen Zierstücken und zur wirklichen Bildhauerei benutzt. Der Aufbau erfolgte durch massive Terrassenschichtungen oder durch regelmäßig geschichtetes Mauerwerk, das, wo seine Stützkraft verstärkt werden mußte, nur selten schräg abgeböscht, in der Regel durch vorspingende Mauerpfeiler gestützt wurde. Die Bedeckung geschlossener Räume



Plan von Gudeas Palast zu Tello. Nach Heuzey und de Sarzec. Vgl. Text, S. 150.

scheint durch Palmenstämme oder aus waldigeren Gegenden eingeführte Holzbalken bewirkt worden zu sein. Wenigstens haben sich durchaus keine Spuren gewölbter Decken oder Kuppeln aus altchaldäischer Zeit erhalten; und es ist unzulässig, von den zweitausend Jahre späteren assyrischen Gewölben und Kuppeln auf ähnliche Bedeckungen der altchaldäischen Baukunst zurückzuschließen. Gekannt freilich haben schon die alten Chaldäer die Wölbung, sowohl die ursprüngliche Scheinwölbung durch Vorkragung der höheren Schichten bis zu ihrem Zusammenschluß, wofür ein Grabgewölbe in Ur das klassische Beispiel ist (s. die Abbildung, S. 144), als auch das wirkliche, durch einen Schlußstein zusammengehaltene Keilschnittgewölbe, wie sich ein solches z. B.



Altchaldäische Siegelcylinder. Nach Menant (a, c, d, e, f, g) und Heuzey und de Sarzec (b). Vgl. Text, S. 150, 151, 152, 154 und 156.

an einem Abzugskanal in Nippur erhalten hat (s. die Abbildung, S. 145). Aber beide Arten der Wölbung, in denen der Spitzbogen früher nachweisbar ist als der Rundbogen, wurden, wie in Ägypten, nur in kleinerem Maßstabe und zu untergeordneten Zwecken verwandt.

Die Frage, ob die alten Chaldäer Säulen oder Pfeiler als Deckenstützen verwandt haben, bis vor kurzem verneint, muß heute bejaht werden. De Sarzec fand in einem Gebäude zu Tello, dessen Ziegel den Stempel des Königs Gudea tragen, also der ersten Hälfte des 3. Jahrtausends v. Chr. angehören, zwei mächtige Pfeiler, deren jeder aus vier aneinander gelehnten Backsteinrundsäulen besteht. John Peters entdeckte einige Stunden von Tello ein an seinen Außenwänden durch mächtige Halbsäulen gegliedertes Gebäude, von dessen beiden inneren Räumen der eine durch 18 enggestellte, auf viereckigen Basen stehende Backsteinsäulen in einen wirklichen Säulensaal verwandelt war. Peters schreibt dieses Gebäude der Mitte des 3. Jahrtausends v. Chr. zu. Daß nur Stümpfe aller dieser Backsteinsäulen erhalten sind,

erscheint selbstverständlich. Doch lassen auch diese Stümpfe ihre Zusammensetzung in jeder Schicht aus sechs entsprechend gestalteten Backsteinen erkennen. Daß ihnen Palmenstämme als innere Deckenstützen vorausgegangen sind, ist um so wahrscheinlicher, als auch in den Halbsäulen an den Außenmauern chaldäischer Gebäude die in den Backsteinstil übersetzten Rundstämme, zwischen denen ursprünglich Lehmwände eingespannt gewesen sein werden, weiterleben; ja, wo diese Halbsäulen, wie in Teilen der Palastfassaden von Tello und von Warka, ohne Zwischenräume wie Orgelpfeifen nebeneinander gestellt sind, müssen ihnen lediglich aus Stämmen gebildete Blockhauswände zum Vorbild gedient haben.

Von der dekorativen Bekrönung der flach gedeckten, wahrscheinlich gezinnten altchaldäischen Gebäude können wir eine deutliche Anschauung nicht gewinnen. Die Hauptfassaden aber pflegten durch vorspringende und rücktretende, viereckige oder halbrunde Teile gegliedert zu sein, sei es, daß breite Mauerteile als förmliche „Risalite“ hervortreten, sei es, daß Halbsäulen oder abgestufte Mauerpfeiler sich mit oder ohne Zwischenräumen aneinander reihen, sei es endlich, daß vertiefte Rinnen oder Wandfelder die kahle Mauerfläche beleben. Schwieriger ist die Frage nach der dekorativen Bekleidung der altchaldäischen Backsteinmauern allgemein zu beantworten. Daß die Ziegelsteine niemals bestimmt gewesen, in ihrer Naturfarbe zu erscheinen, läßt sich für Chaldäa nicht so allgemein hinstellen, wie noch Perrot und Chipiez es thun. De Sarzec, Heuzey und Maspero versichern aufs bestimmteste, daß der uralte Palast Gudeas in Sirpurla (Tello) weder von außen noch von innen Spuren irgend eines Überzugs zeige, also ein Backsteinrohbau gewesen sei. An Resten einstiger Verkleidung fehlt es aber auch keineswegs. Eine der von Loftus in Warka bloßgelegten Palastmauern zeigt einen einfach dekorierten Stucküberzug; und in Abu-Scharein, dem alten Eridu, fand sich auf dem Stucke einer Innenwand sogar die rohe Malerei eines Mannes mit einem Vogel auf der Hand. Eigenartig ist eine zweite von Loftus in Warka entdeckte Mauer, die über der Orgelpfeifengliederung noch mit einem aus naturgelben, roten und schwarzen Ziegelsteinchen zusammengesetzten geometrischen Mosaikmuster (s. die obere Abbildung, S. 146) bekleidet war. In Eridu fand Taylor die Trümmer einer ähnlichen Wandbekleidung. Noch eigenartiger aber ist eine dritte, in Uruk gefundene Wandbekleidung mit vasenartigen Hohlziegeln, deren vertiefte Seite nach außen gekehrt war. Glasierte Ziegel, die in der späteren mesopotamischen Kunst eine wichtige Rolle spielten, scheinen ebenfalls schon in Chaldäa angewandt worden zu sein. Reste solcher Ziegel hat man in Mugheir und Warka gefunden. Wir werden uns den farbigen Eindruck der ältesten chaldäischen Backsteinstädte gar nicht grundverschieden von demjenigen der mittelalterlichen Backsteinstädte der norddeutschen Tiefebene denken dürfen.



Chaldäisches Relief mit Bandornament. Nach Heuzey und de Sarzec. Vgl. Text, S. 151 und 153.

Zwei Arten von Gebäuden, geistliche und weltliche, kann man auch auf chaldäischem Boden aus ihren wieder ausgegrabenen Resten im Geiste erstehen sehen, Tempel und Paläste.

Die Grundlage des **chaldäischen Tempels**, die sich bis aufs assyrische Reich vererbte, bildete der massive Stufenbau. Die mächtigen, nach oben kleiner werdenden Terrassenstockwerke waren durch Außentreppen miteinander verbunden. Auf der höchsten Stufe stand das kapellenartig kleine, von außen und innen am kostbarsten ausgestattete Heiligtum des Gottes, vor dem geopfert wurde. Der Stufen- und Terrassenbau, dem wir schon bei verschiedenen Naturvölkern begegnet sind, ist eben die ursprünglichste, einfachste und besonders in weiten Ebenen nächstgelegene Art, das Haus des himmlischen Gottes über den Lärm und den Dunst der Stadt zu erheben, so daß es, weithin sichtbar, jedem Gläubigen winkte. Auf rechteckiger Grundlage zogen die oberen Stockwerke sich nach der hinteren Schmalseite zurück, so daß an der Vorderseite Raum für eine lange, gerade emporsteigende Treppenanlage blieb; auf quadratischer Grundlage verkleinerten die Stufen sich gleichmäßig an allen vier Seiten der Stufenpyramide, so daß die Treppe oder Rampe, rechtwinkelig gebrochen, sich um alle vier Seiten emporwand. Jene rechteckigen Anlagen waren im sumerischen Süden, diese quadratischen Stufentempel im semitischen Norden heimisch.



Relief des Königs Naram-Sin. Nach Hommel. Vgl. Text, S. 152 und 154

Aus der Heerschar halb oder ganz tierisch gedachter, vielfach geflügelter Geister, die nach der Vorstellung der Bewohner Mesopotamiens das Weltall bevölkerten, traten die höheren Göttergestalten, die der Mensch sich schon hier nach seinem Bilde geschaffen hatte, zunächst als Schutzgötter und Schirmherren bestimmter Städte hervor. Von den drei großen Gottheiten des Himmels, des Ozeans und der Erdfeste, des Anu, des Ea, des Bel, denen sich der Sonnengott Samas, der Mondgott Sin, der Blitzgott Ramman und die vielgefeierte Göttin Istar anreihten, wurde Ea in Eridu, Sin in Ur, Anu, nach Hommel auch Istar, in Uruk, Bel, der in Babylon mit Marduk oder Merodach, dem Gott der Frühsonne, verschmolzen wurde, in Nippur verehrt. In Eridu lassen sich noch zwei Terrassen des dreistöckigen Tempels erkennen und ein Teil der Vordertreppe, die zwischen abgeböschten Wangen emporführte. In Ur tritt besonders das mit kräftig vorspringenden Stützpfeilern ausgestattete zweite Stockwerk hervor. Der Tempelhügel zu Uruk aber bildet einen wüsten Haufen von Luftziegeln. Zeigen diese drei Ruinenhügel jenen rechteckigen Grundriß, so deuten schon die Reste des Bel-Tempels zu Nippur auf eine quadratische Anlage; die hier hauptsächlich bloßgelegten kreuzförmigen Grundmauern aber gehören erst einem späteren Umbau an.

Die chaldäischen **Palastanlagen**, deren Fassaden wir bereits kennen gelernt haben (vgl. S. 148), zeigen im Inneren ausgebildete Folgen von Zimmern und Sälen, die sich um größere und kleinere Lichthöfe gruppieren. Am besten ist der Grundriß des Palastes des Gudea zu

Sirpurla-Lagasch (Tello) bekannt (s. die untere Abbildung, S. 146). Man sieht, daß dieser Bau des 3. Jahrtausends vor unserer Zeitrechnung die Säule noch nicht als Deckenstütze verwandte; doch erkennt man an zwei Fassaden die abwechselnde Gliederung mit dichtgereihten Halbsäulen und mit Mauerpfeilern von stufenförmigem Profil. Die ältesten von Peters in der Nähe von Tello bloßgelegten Säulenbauten gehören so gut wie der Stucküberzug der Palastwand der Wuswas-ruine zu Warka einem späteren Jahrtausend an. Es bleibt uns also unbenommen, den säulenlosen Backsteinrohbau der Zeit Gudeas als eine frühere, den Säulenbau und die Wandverkleidungen als eine spätere Entwickelungsstufe der altchaldäischen Baukunst anzusehen.


Bruchstück einer altchaldäischen gebogenen Steineinfassung. Nach Heuzey und de Sarzec. Vgl. Text, S. 152.

Das hohe Alter der altchaldäisch-babylonischen Kunst spricht sich auch in den Verzierungen der übrigen Werke ihrer Hände aus. Fast als Tierornamentik erscheint die Vervielfältigung der Fische auf einem altbabylonischen Siegelcylinder der Sammlung Le Clercq (s. die Abbildung, S. 147, Fig. a) sowie die Wiederholung des Motivs eines von einem Flußungeheuer verfolgten Hirsches auf einem Cylinder von Tello im Louvre zu Paris (s. die Abbildung, S. 147, Fig. b). Die Pflanzenornamentik aber fehlt der altbabylonischen Kunst noch so gut wie völlig. Die älteste „Rosette" von blumenartigem Ansehen findet sich erst an der Tiara des Königs auf einem Grenzstein des 12. Jahrhunderts v. Chr. (vgl. S. 157). Was auf den Siegelcylindern manchmal ähnlich erscheint, ist das Strahlenrad der Sonne, das neben dem Monde, der schon ganz wie der türkische Halbmond gebildet wird, unzähligemal als Sinnbild des thronenden Lichtgottes dargestellt wurde. Auch der Kreis, der mit den sieben Planetenkugeln umgeben oder ausgefüllt ist, darf nicht mit Pflanzenrosetten verwechselt werden. Wellenlinien stellen in der Regel Wasser dar. Weitaus am häufigsten kommen in Altchaldäa die geometrischen Urmuster zur Anwendung. Man betrachte nur jene aus farbigen Thonstiften zusammengesetzte Wandmusterung von Warka (s. die obere Abbildung, S. 146). Ein Netzwerk


Kriegsszene von der „Geier-Stele" des Königs Eannadu. Nach Heuzey und de Sarzec. Vgl. Text, S. 153.

ineinander gestellter Rautenfelder wechselt mit einer schachbrettartigen Anordnung heller und dunkler Dreiecke, mit Zickzacklinien- und Parallellinienmustern ab. Die Rautenfelder haben sich ähnlich wie an jener Wand in Warka auch an einem in Tello gefundenen Steinbruchstück erhalten. Konzentrische Kreise erscheinen raumausfüllend auf alten Siegelcylindern. Merkwürdig in die volutenförmig gebogenen T-Linien gesetzt und mit schildartigen Rechtecken wechselnd, treten sie auf einem Cylinder der Sammlung Le Clercq auf (s. die Abbildung, S. 147, Fig. c). Eine wirkliche Bandflechte, also ein Ornament sicher technischen Ursprungs, hat sich auf einem alten Relief aus Tello, das auch das vollständige Wappen Sirpurlas zeigt, gefunden (s. die Abbildung, S. 148). Von diesem Wappen abgesehen, erinnern alle diese Ornamente noch an die einfache Kunst der Naturvölker.



Sitzende Gudea-Statue zu Tello. Nach Heuzey und de Sarzec. Vgl. Text, S. 155.

Der Schwerpunkt der altchaldäischen Kunst liegt in ihrer Bildhauerei, liegt vor allen Dingen in ihren plastischen Menschendarstellungen. In ihnen ragt sie, ohne die Grenzen der archaischen Entwickelungsstufen zu überschreiten, hoch über alles hinaus, was wir außerhalb Ägyptens kennen gelernt haben; in ihnen zeigen Natur und Stil sich schon in großartiger Weise verbunden. Die Diorit- (oder Dolerit-) Statuen des Louvre zu Paris, die uns die chaldäische Großbildnerei vergegenwärtigen, sind erst im letzten Viertel des 19. Jahrhunderts in Tello ausgegraben worden. An Werken der dekorativen Bildnerei und der plastischen Kleinkunst aus altchaldäischer Zeit aber hat es den europäischen Sammlungen schon seit längerer Zeit nicht gefehlt. Siegelcylinder aus Marmor, Bergkristall, Lapislazuli, Hematit, Jaspis und noch kostbareren Halbedelsteinen haben sich aus allen Jahrtausenden der mesopotamischen Gesittung zu vielen Hunderten erhalten. Ihre Inschriften haben es Forschern wie Menant ermöglicht, wenigstens die wichtigsten von ihnen ihrer Entstehungszeit und ihrem Herkunftsort nach zu bestimmen. Ihre vertieft eingegrabenen bildlichen Darstellungen, die am häufigsten mythologische Szenen aus den beiden großen altbabylonischen Heldengedichten oder gottesdienstliche Handlungen veranschaulichen, waren bestimmt, in den weichen Thontafeln, die für Briefe wie für Urkunden das Papier der Mesopotamier waren, abgerollt als erhabene Arbeit zu erscheinen. Kaum minder zahlreich, aber noch schwerer örtlich und zeitlich einzureihen als die Siegelcylinder sind die kleinen Thonfiguren, die dem mesopotamischen Boden wieder abgewonnen worden sind. Doch hat man auch hier versucht, das Altchaldäische vom Assyrischen und vom Neubabylonischen zu sondern. Bronzefigürchen aller Zeiten schließen sich ihnen an. Schon unter den Funden von Tello kann man größere gehämmerte von kleineren gegossenen Bronzen unterscheiden. Darstellungen in leicht erhabener Arbeit haben sich auf Thonplatten und auf Bruchstücken steinerner Denksäulen und anderer Werke erhalten.

Für die Zeitbestimmung aller dieser Kunstgegenstände kommen vor allen Dingen zwei nordbabylonische, mit Inschriften versehene Werke in Betracht: der Siegelcylinder des alten Königs Sargon von Akkad in der Sammlung Le Clercq zu Paris (s. die Abbildung, S. 147, Fig. d) und das von Scheil veröffentlichte Basaltreliefbruchstück des Museums zu Konstantinopel, daneben der Halbfigur eines Königs die Inschrift Naram-Sins, des Sohnes jenes Königs Sargon I., zeigt (s. die Abbildung, S. 149). Solange man annahm, daß Naram-Sin, König von Agadi, wahrscheinlich auch von Babylon, 3750 v. Chr. gelebt habe, mußte die Formenweichheit seines Reliefs gegenüber der Herbheit der jüngeren sumerischen Kunst Ur-Ninas und seiner Zeitgenossen, die wir kennen lernen werden, als ein unlösbares Rätsel erscheinen. Seit wir Naram-Sin mit Lehmann wieder in die Zeit um 2750 v. Chr. herabrücken, seinen Vater Sargon also um 2800 v. Chr., Ur-Nina von Lagasch um 3000 v. Chr. ansetzen dürfen, fügt die altbabylonische Kunstgeschichte sich wieder natürlichen Entwickelungsgesetzen.



Stehende Gudea-Statue zu Tello. Nach Heuzey und de Sarzec. Vgl. Text, S. 155.

Unter den erhaltenen Bildwerken spielen diejenigen von Tello, die ins Louvre zu Paris gekommen sind, die wichtigste Rolle. Die unbeholfensten und ursprünglichsten Werke des sumerischen Tello müssen, wie wir entschieden mit Heuzey gegen Maspero annehmen, älter sein als jene nordbabylonischen Werke der Zeit Sargons und Naram-Sins. Die reifsten Werke von Tello aber zeigen durchaus keinen jüngeren Stil als diese, und nur einige der hier gefundenen plastischen Bruchstücke gehören einer noch weiter verfeinerten Entwickelungsstufe an. Von den inschriftlich bekannt gewordenen Königen und Priesterfürsten von Sirpurla, die uns angehen, gehören demnach Ur-Nina (Hommel liest Urghanna) und sein Enkel Eannadu einer erheblich älteren Generation an als Urbau und sein Nachfolger Gudea. Unter jenem blühte die altertümlichste, unter diesem die reifste Kunst Altchaldäas, die freilich selbst noch äußerst altertümlich erscheint.

Unter den plastischen Werken von Tello, die einer noch älteren Zeit als König Ur-Nina zugeschrieben werden können, sind die Bruchstücke einer gebogenen Steineinfassung hervorzuheben, die mit gleichförmig nebeneinander aufgereihten Reliefbrustbildern nackter männlicher Gestalten geschmückt sind (s. die obere Abbildung, S. 150). Die Brust, vor der die linke Hand in der rechten ruht, ist von vorn, der Kopf ist im Profil dargestellt. Der Kopf erhält durch die gebogene Nase, die wie eine unmittelbare Fortsetzung der kurzen Stirn erscheint, das Ansehen eines Vogelkopfes. Haupt- und Barthaar ist in steifen Wellenlinien geordnet. Das eckige, fast rautenförmige Auge nimmt, trotz der Profilstellung von vorn gesehen, unter hochgeschwungenen Brauen den größten Raum des Gesichtes ein, dessen kleiner, zurücktretender Mund sich fast im Vollbart verliert. Die Daumen sind unförmlich groß. Es ist eine kindlich unbeholfene, in ihrer Unbeholfenheit aber willenskräftige Kunst.

Zu den Werken mit König Ur-Ninas Namensinschrift gehört zunächst das Bruchstück eines grauen Steinreliefs, das wahrscheinlich als Wappen von Sirpurla-Lagasch über einem seiner

Palastthore angebracht war. Es stellte einen Adler mit Löwenkopf dar, der mit ausgebreiteten Flügeln auf zwei einander symmetrisch den Rücken kehrenden (adossierten) Löwen stand. Vollständig hat sich dieses älteste Wappen der Welt, das den ausgeprägten „Wappenstil" zeigt, auf einer kleineren Reliefdarstellung (s. die Abbildung, S. 148) und als eingravierte Arbeit auf einem silbernen Gefäße der gleichen Herkunft erhalten. Den Figurenstil zur Zeit Ur-Ninas aber lernt man am besten aus Steinreliefs kennen, die laut ihren Inschriften den König mit seinen Angehörigen abbilden. Alle sind im Profil wiedergegeben, die einen von links, die anderen von rechts. Das Familienhaupt ragt durch seine Größe hervor. Die nackten Oberkörper sind hier in derselben Haltung wie auf jenem „gebogenen" Relief dargestellt. Die Unterkörper sind mit einem glockenförmigen, mit faltenartig angeordneten Fellbüscheln besetzten Gewande bedeckt. Die platten Füße zeigen die Profilbildung der Köpfe, deren Typus sich nicht merklich von demjenigen jener älteren Darstellung unterscheidet. Doch sind Haupt- und Barthaar hier, mit einer Ausnahme, geschoren, und in der Bildung des Auges, des Ohres und des Mundes zeigt sich eine etwas bessere Beobachtung.





a b

Köpfe von Tello. Nach Heuzey und de Sarzec. Vgl. Text, S. 156.

Dann folgt die rasch berühmt gewordene „Geier-Stele" des Königs Eannadu. Nur sechs Bruchstücke dieser nach oben etwas verjüngten, auf beiden Seiten mit Reliefs und Inschriften geschmückten Denktafel, die einen Sieg des Königs verherrlichte, haben sich erhalten. Doch lassen sich ihre in verschiedene Felder eingeteilten Hauptdarstellungen einigermaßen erkennen: der König, der doppelt so groß erscheint wie seine Mannen, verfolgt den geschlagenen Feind auf seinem Streitwagen (s. die untere Abbildung, S. 150). Die Leichen werden bestattet. Der Sieg wird durch ein Opfer gefeiert. Die Gefangenen werden hingerichtet. Eigenhändig tötet der König den Heerführer des Feindes. Die Geier, die sich auf das Schlachtfeld niedergelassen, fliegen mit den Köpfen der Gefallenen in ihren mächtigen Schnäbeln davon. Die einzelnen Darstellungen zeigen ein Gedränge von nebeneinander gestellten Lebenden oder übereinander getürmten Leichen. Der Künstler ringt mächtig mit der Anordnung der Handlungen und versucht sich in den verschiedenartigsten Bewegungsmotiven; die Gestalten aber zeigen den bereits gefestigten archaisch-chaldäischen Typus: die vogelartigen Profilköpfe, ganz Auge und Nase, die gedrungenen Körperverhältnisse, die flachen Füße, die eckigen Hände. Die Durchbildung des Einzelnen ist etwas weiter geführt als auf den älteren Denkmälern, jedoch von wirklichem Verständnis der Formen noch weit entfernt. Alle Konturen aber sind fest und zielbewußt herausgearbeitet. Heuzey nennt dieses Denkmal, das er ins Jahr 4000 v. Chr. versetzt, „das älteste Schlachtenbild der Welt". Die neuere Forschung wird es sich nicht früher als 3000 v. Chr. entstanden denken. Bruchstücke ähnlicher Denksteine, die sich in Sirpurla



Altchaldäische weibliche Statue. Nach Heuzey. Vgl. Text, S. 156.

gefunden haben, weisen darauf hin, daß die Könige sich Bildtafeln dieser Art zur Erinnerung an ihre Thaten und zum Schmuck ihrer Paläste anfertigen ließen, wie unsere Könige in ähnlichen Fällen sich Schlachtengemälde malen lassen.

Auf diese sumerischen Denkmäler folgen dann die semitisch-altbabylonischen Denkmäler des alten Königs Sargon I. und seines Sohnes Naram-Sin von 2800—2700 v. Chr., jener Siegelcylinder der Sammlung Le Clercq in Paris und jene Königshalbfigur leicht erhabener Arbeit im Museum zu Konstantinopel. Beide stehen an der Spitze der jüngeren, bei allem Archaismus reiferen Kunst Altmesopotamiens. Der Siegelcylinder Sargons I. oder seines Schreibers ist typisch für den Stil einer ganzen Klasse dieser kleinen Kunstdenkmäler. Dargestellt ist im reinsten symmetrischen Wappenstil wiederholt der nackte Held Jsdubar oder Gilgamos, wie er, mit einem Beine knieend, dem himmlischen Stier das Gefäß hinhält, dem die beiden heiligen Ströme entsprudeln. Der Stier neigt das Haupt mit den mächtigen Büffelhörnern zur Seite und schlürft in großen Zügen das göttliche Naß. Am unteren Rande fließt, durch regelmäßige Wellenlinien angedeutet, ein Strom durch steiniges Ufer (s. die Abbildung, S. 147, Fig. d). Auffallend ist, daß der Held dem Beschauer sein von lockiger Löwenmähne umwalltes Riesenhaupt gerade von vorn zeigt, das hier also an der auch sonst üblichen Vorderansicht des Brustkastens teil hat, während die Beine im Profil dargestellt sind; auffallend ist die Kühnheit der Modellierung des Nackten, die heroische, wenn auch noch nicht überall anatomisch richtige Herausarbeitung der Muskeln am Körper des Helden wie am Körper des Stieres; auffallend ist auch die Freiheit in der ganzen Bewegung und Kopfhaltung des Tieres. Ein jugendlicher Realismus geht, mit echtem Stilgefühl gepaart, durch diese Darstellung, deren Archaismus doch schon in der harten, eckigen Gesichtsbildung und in den symmetrischen Lockenringeln des Kopfes des Helden hervortritt. Ähnliche Siegelcylinder in derselben Sammlung (s. die Abbildung, S. 147, Fig. e und f), im British Museum, im Museum von New York und im Haager Museum stellen die Kämpfe Jsdubars und Eabanis mit Löwen, Stieren und fabelhaften Zwitterungeheuern dar, die der Symmetrie und dem Ebenmaße der Anordnung zuliebe sich auf ihren Hinterbeinen zur Menschenhöhe zu erheben und nicht selten im Wappenstil zu wiederholen pflegen. Einzig in seiner Art aber ist jenes Basaltrelief des Museums von Konstantinopel mit der Inschrift Naram-Sins (s. die Abbildung, S. 149). Erhalten ist die Halbfigur eines spitzbärtigen Herrschers mit hoher Tiara, der, im Profil nach links gewandt, mit der gesenkten Rechten wie mit der halberhobenen Linken den Schaft einer Waffe oder eines sinnbildlichen Gegenstandes umspannt. Das Haarbüschelgewand läßt den rechten Arm und die rechte Schulter frei. Der Kopf zeigt semitischen Typus. Die Inschrift enthält, nach Scheil, eine Mischung semitischer und sumerischer Elemente. Die Formengebung ist, von der Breitstellung der Brust und von dem Mangel anatomischer Richtigkeit in den Schulter- und Armgelenken abgesehen, von auffallender Wahrheit und Weichheit. Besonders der Kopf und die Hände zeigen eine Lebendigkeit der Modellierung und eine Feinheit der Durchbildung der Einzelheiten, die man noch durch die Schadhaftigkeit der Oberfläche hindurchfühlt.



Steinvase Gudeas mit Schlangenstab. Nach Heuzey und de Sarzec. Vgl. Text, S. 156.

Kehren wir zum Süden zurück, so tritt uns hier die reife Kunst Sirpurlas, die jedenfalls nicht dem vierten, sondern dem dritten Jahrtausend vor unserer Zeitrechnung angehört, zunächst

in den zehn grünlichen Doleritstatuen entgegen, die in der Palastruine von Tello aufgefunden wurden. Leider waren sie alle ihrer Köpfe beraubt; doch wurden dafür einzelne abgetrennte Köpfe gefunden, von denen einer vielleicht zu einer der Statuen gehört hat. Von diesen Statuen, die alle reichlich mit Inschriften bedeckt sind, stellt eine den König Urbau, stellen die anderen neun den König oder Priesterfürsten Gudea in verschiedener Größe dar. Der kleinen stehenden Statue Urbaus fehlen außer dem Kopf auch die Füße. Sie ist, wie die Statuen Gudeas, starr von vorn gesehen und nur mit dem großen Viereckentuch bekleidet, das glockenförmig um den Unterkörper gelegt und dann über die linke Schulter geworfen wird, so daß die rechte Schulter und der rechte Arm unbedeckt bleiben. Aber sie unterscheidet sich von den Statuen seines Nachfolgers in der That durch eine größere Altertümlichkeit, die sich in der Kürze und Gedrungenheit der Körperverhältnisse und in der oberflächlicheren Glätte der Durchführung, z. B. im völligen Fehlen der Falten und Fransen des Gewandes, ausspricht. Von den Statuen Gudeas, die ihren Inschriften nach ursprünglich als Weihgeschenke in verschiedenen Tempeln aufgestellt waren, sind vier stehend, vier sitzend gebildet. Alle zeigen jene starre Symmetrie, die, da auch Arme und Beine an ihr teilhaben, noch eine ältere Stufe bezeichnen als die „Frontalität" im Sinne Julius Langes. Die Hände ruhen vor der Brust ineinander; die parallel nebeneinander nach vorn gekehrten Füße sind bei den sitzenden Statuen frei herausgearbeitet, aber hart aneinandergestellt, bei den stehenden Statuen sind sie, des Haltes wegen, mit ihren Fersen im Block stecken geblieben, dafür aber durch einen kleinen Zwischenraum voneinander getrennt. Die Verhältnisse, im ganzen noch kurz und breitschulterig, scheinen sich manchmal, wie bei dem lebensgroßen Standbild „mit den schmalen Schultern", den ursprünglichen Maßen des Dioritblockes anzubequemen, aus dem sie gehauen sind. Es muß aber betont werden, daß es wirkliche, wohl verstandene Menschenkörper sind, die uns in allen diesen Statuen entgegentreten. Mag das Auge des heutigen Anatomen hier und da einen Verstoß gegen die volle Richtigkeit entdecken, im ganzen ist die nur allzu fleischige Modellierung des Nackten wohl und weich gelungen, sind im Gewande, das offenbar absichtlich glatt angezogen wurde, die unvermeidlichsten Falten wie die Fransen des Besatzes an der richtigen Stelle angedeutet; und wenn die Ellbogen zu eckig, die Handwurzeln zu flach erscheinen, so sind die Finger und Zehen mit ihren Gelenken und Nägeln dafür mit einer Natürlichkeit durchgebildet, die nichts zu wünschen übrigläßt. Von kolossaler Größe ist nur eines der Sitzbilder. Von den übrigen zeigt eines den König Gudea mit einem Bauplan, ein anderes denselben König mit einem Maßstab auf dem Schoße (s. die Abbildung, S. 151). Schon hierin, wie in zahlreichen Bauinschriften, spricht sich die große Wichtigkeit aus, die die mesopotamischen Herrscher ihrer künstlerischen Bauthätigkeit beimaßen. Die größte Feinheit und Freiheit der Durchführung aber zeigt eines der kleineren Standbilder (s. die Abbildung, S. 152). Der in der Nähe dieser Torsen gefundene Kopf erscheint vollständig kahl. Haupt- und Barthaare sind rasiert, nur die kühn geschwungenen Augenbrauen, die über der Nase zusammengewachsen sind, sind deutlich angegeben. Im übrigen ist es ein wohlgebildeter Kopf mit großen offenen Augen und regelmäßigen, vollen Zügen. Ähnliche Züge bei noch feinerer Durchbildung tragen zwei



Altbabylonische weibliche Bronzefigur. Nach Heuzey und de Sarzec. Vgl. Text, S. 157.

kleinere, ebenfalls glattrasierte Köpfe (s. die obere Abbildung, S. 153, Fig. b), denen gegenüber der sogenannte „Kopf mit Turban" noch eine strengere, altertümlichere Haltung zeigt. Sein hagereres Gesicht ist freilich ebenfalls glattrasiert, aber sein reiches lockiges Haupthaar ist durch ganz regelmäßige kleine Spirallinien angedeutet und über der Stirn zu einem diadem- oder turbanartigen Wulste zusammengebunden (s. die obere Abbildung, S. 153, Fig. a). Das Bruchstück eines bärtigen Kopfes ist dagegen wieder freier und weicher in der Durchführung, vollkommen ebenbürtig der Freiheit und Weichheit des Naram-Sin-Reliefs. Es scheint, daß eine Zeit, die Haar und Bart rasierte oder doch ganz kurz trug, zwischen einer älteren und einer jüngeren Zeit, die Haar und Bart wachsen ließen, in der Mitte stand. Von den Bildwerken älterer Funde, die nach Maßgabe der Funde von Tello als altchaldäisch erkannt worden, sei hier nur noch die kleine Louvre-Statue hervorgehoben, die eine sitzende Frau im Zottelgewand mit großem Kopf darstellt (s. die untere Abbildung, S. 153).



Altbabylonisches Relief. Nach einer Photographie. Vgl. Text, S. 157.

Von den dekorativen Bildwerken dieser Zeit, die in Tello gefunden worden, sei zunächst des kleinen runden Untersatzes gedacht, auf dessen unterer Stufe nackte Männer hocken, die sich mit dem Rücken gegen den Mittelcylinder lehnen. Merkwürdig ist aber auch eine Steinvase Gudeas, deren Relief ein Sinnbild darstellt, das, schon ganz wie der griechische Schlangenstab, aus zwei Schlangen besteht, die sich um einen Mittelstab ringeln (s. die Abbildung, S. 154).

Am deutlichsten läßt sich vielleicht an der Geschichte der Siegelcylinder die weitere Entwickelung der altbabylonischen Kunst verfolgen. Doch ist es hier nicht immer leicht, echt Altertümliches von Späterem, Altertümelndem zu unterscheiden. Auch in Sirpurla sind noch Cylinder mit Darstellungen der Kämpfe des von vorn gesehenen Helden Isdubar gefunden worden. Im weiteren Verlaufe tritt auch auf diesem Gebiete der die Profilbildung bevorzugende Reliefstil in seine Rechte, und die heroische Nacktheit weicht in der Darstellung gottesdienstlicher Handlungen sittsamer Bekleidung, in der das scheinbar faltige Flockenkleid neben dem glatten Viereckgewand erscheint. Nur eine Göttin, nach der herrschenden, von Salomon Reinach bekämpften Ansicht die große Göttin Istar, die später als Aphrodite zu den Griechen ausgewandert wäre, pflegt auch auf den Cylindern nackt mit deutlicher Betonung des weiblichen Hüftentypus dargestellt zu sein; und auf dem abgebildeten Cylinder aus Ur in der Sammlung Le Clercq zu Paris erscheint Isdubar noch einmal nackt und klein hinter der Anbetungsszene des Vordergrundes (s. die Abbildung, S. 147, Fig. g).

Ähnlich verhält es sich mit den zahlreichen altbabylonischen Thonfiguren und den weniger zahlreichen Bronzefiguren. Charakteristisch für den Typus der nackten nährenden Göttin ist

eine Thonstatuette des Louvre, die durch die leichte Neigung des Kopfes von der üblichen strengen „Frontalität“ abweicht. Der altchaldäisch-sumerische Ursprung dieser Gestalt ist jedoch keineswegs erwiesen. Jungfräulich aber tritt uns die nackte Weiblichkeit in einer sicher altchaldäischen kleinen Bronze von Tello entgegen (s. die Abbildung, S. 155), die zugleich das Motiv des Korbtragens auf dem Kopfe in anmutiger Ausbildung zeigt.

Die Weiterbildung oder Rückbildung der altbabylonischen Kunst bis zur assyrischen Vorherrschaft läßt sich am sichersten in einigen Reliefdarstellungen erkennen. Dem Ende des 3. Jahrtausends v. Chr. wird das feine kleine Reliefbild des Berliner Museums (s. die Abbildung, S. 156) zugeschrieben, das den König darstellt, dem von niederen Göttern einer der großen Götter zugeführt wird. Hier ist alles noch echt altbabylonisch empfunden. Auch die Thontafeln aus einem Grabe zu Senkereh, die Loftus abgebildet hat, gehören vielleicht noch dem 3. Jahrtausend vor unserer Zeitrechnung an. Die Jagdszenen und Vorgänge aus dem täglichen Leben, die sie darstellen, sind lebendiger in der Bewegung und freier in der Formensprache als die älteren chaldäischen Kunstwerke, aber leer und äußerlich in der Durchbildung des Einzelnen. Eine neue, von der altchaldäischen bereits verschiedene Kunstsprache redet die Königsgestalt auf dem schon erwähnten basaltenen Grenzstein des British Museum, der dem 12. Jahrhundert v. Chr. zugeschrieben wird. Sie wird in der Regel für die Gestalt des Königs Marduk-nadinachi (1127—1105) erklärt, stellt nach Hommel aber eher Nebukadnezar I. (1137—31) dar (s. die nebenstehende Abbildung). Hier sehen wir trotz der altertümlich kurzen Verhältnisse in der Haltung und Kleidung des mit Pfeil und Bogen bewehrten Königs bereits den Übergang zur assyrischen Kunstweise, den wir in der schweren, reichgestickten, faltenlosen Gewandung, in der sorgfältigen Bedeckung aller Körperteile und in der Pflanzenrosette der Tiara vorgebildet sehen. Das Relief des British Museum aus dem Sonnentempel zu Sippar aber, das die Verehrung des thronenden Sonnengottes Samas darstellt und in seinem leichten Säulenbau außer dem ausgebildeten Volutenkapitell eine ebenso gestaltete Volutenbasis zeigt, gehört erst dem Jahre 852 v. Chr., also einer Zeit an, in der bereits eine assyrische neben der babylonischen Kunst blühte. Von der Kraft und Festigkeit der 3000 Jahre älteren chaldäischen Kunst ist hier wenig mehr zu spüren (s. die Abbildung, S. 158).



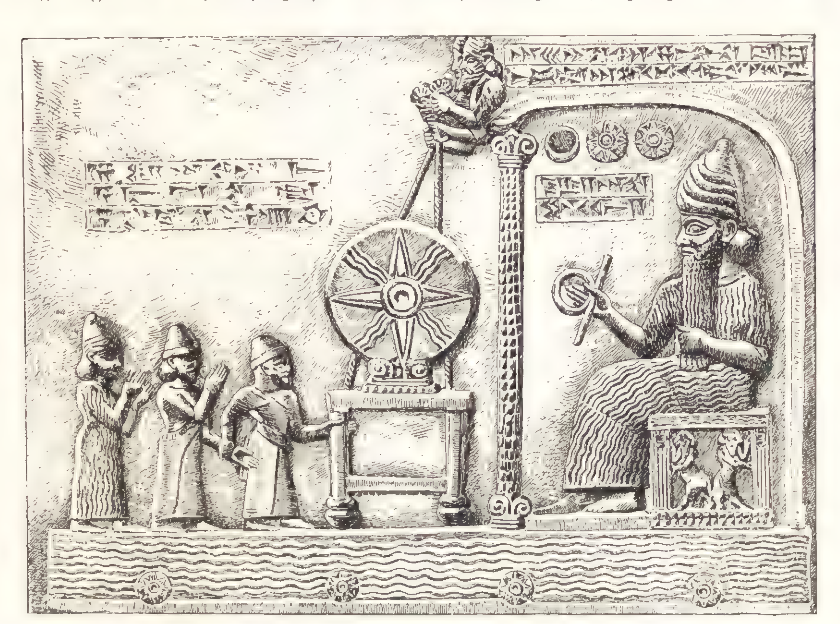
Der „Grenzstein Nebukadnezars“. Nach Photographie von Thompson.

Für die Beurteilung der altchaldäischen Kunst werden wir gut thun, uns an die Betrachtung der mesopotamischen Kunstwerke zu halten, die vor dem Ende des 3. Jahrtausends v. Chr. entstanden sind. Durchaus einheimischen Ursprungs, erscheinen diese Kunstwerke gerade in ihrer örtlichen und zeitlichen Bedingtheit echt und tüchtig. Mit dem Stufenbau ihrer Tempel und mit dem größten Teil ihrer Ornamentik standen die Altchaldäer noch auf dem Boden der Ur- und Naturvölker. Mit der Entwickelung ihres Palastbaues und vor allem mit der Entwickelung ihrer Menschenbildnerei aber erhoben sie sich, ihrer sonstigen Gesittung entsprechend, zu dem

Range eines wirklichen Kunstvolkes. Die Weiterentwickelung ihres künstlerischen Vermächtnisses fiel zunächst ihren Erben, den Assyrern, zu.

2. Die assyrische Kunst.

Die Überreste der assyrischen Kunstwerke, die, durch plötzlich hereingebrochene Katastrophen zerstört und verschüttet, unter kahlen Schutthügeln begraben lagen, wurden erst nach 2000jährigem Todesschlafe durch die mühsamen und kostspieligen Ausgrabungen der Franzosen und Engländer in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts dem Erdboden wieder abgewonnen. In Assur (heute Kaleh Schergat), dem am rechten Tigrisufer gelegenen Stammsitz des gleichnamigen Urgottes und der nach ihm Assyrer benannten Nordsemiten, wurden freilich nur vereinzelte Bruchstücke altassyrischer Kunst entdeckt. Um so glänzendere Ergebnisse hatten die Ausgrabungen in Ninive, der am linken Ufer des oberen Tigris gelegenen späteren Hauptstadt Assyriens, der Lieblingsstadt der großen Göttin Istar. In Ninive selbst, dessen Trümmerstätte, der Stadt Mossul gegenüber, die heutigen Orte Kujundschik und Nebi-Junus umfaßt, in Kalach, dem heutigen Nimrud, südlich von Ninive, und in Imgur-Bel, dem heutigen Balawat, östlich von Ninive, haben die Engländer A. H. Layard, W. Kennet Loftus, Ormuzd Rassam und George Smith ihre großen, entscheidenden Entdeckungen gemacht, deren Hauptausbeute sich im British Museum zu London befindet. In Dur-Sarrukin, dem heutigen Khorsabad, nördlich von Ninive, aber gruben die Franzosen Botta und Flandin, Place und Thomas; die Kunstwerke von Khorsabad befinden sich daher im Louvre zu Paris.



Das „Samas-Relief". Nach Perrot et Chipiez. Vgl. Text, S. 157.

Von den einstigen Bewohnern dieser Stätten, den muskelstarken, kriegs- und jagdfrohen Assyrern, war der alternden mesopotamischen Kunst im 9., 8. und 7. Jahrhundert vor unserer Zeitrechnung ein Strom neuer, wenn auch nicht eben feinfühliger, so doch kräftiger, kecker und frischer Anregung zugeführt worden. Freilich fühlten die Assyrer selbst sich als Fleisch und Blut vom Fleisch und Blut der Babylonier, denen sie, wie ihre Religion, ihre Staatseinrichtungen, ihre Wissenschaft, ihre Schrift, so sicher auch die Grundzüge ihrer Kunst verdankten, und freilich verschmähten sie es nicht, manche Einzelformen ihrer Zierweise ihren entfernten Verwandten,

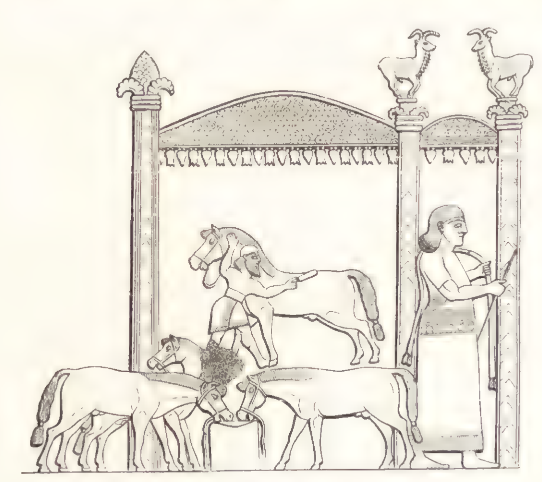
den Ägyptern, zu entlehnen. Allein schon die Thatsache einer Weiterentwickelung der Kunst am Gestade des Tigris während des Vierteljahrtausends der höchsten Blüte des assyrischen Reiches (884—626 v. Chr.) beweist, daß die Nordmesopotamier sich ihrer eigenen Wege bewußt waren; und in der That nehmen die Werke der assyrischen Kunst unter den erhaltenen Werken aller Völker der Erde eine Sonderstellung ein, die es unmöglich macht, die Assyrer schlechthin als Nachahmer zu bezeichnen. Jene menschenköpfigen Flügellöwen und Flügelstiere z. B., die als mächtige Hochreliefkolosse die Eingänge der assyrischen Paläste bewachen, mögen ihrer mythologischen Gestaltung und Bedeutung nach babylonischen Ursprungs sein. Wäre ihre sinnbildlich-dekorative Verwendung aber den Babyloniern so geläufig gewesen wie den Assyrern, so würden sie schwerlich nur auf assyrischem Boden wieder aufgefunden worden sein; und gerade jene in langen Reihen aneinandergefügten Kalkstein- oder Alabastertafeln, die, mit fortlaufenden Reliefdarstellungen aus dem Leben der Könige geschmückt, sich an den unteren Wandteilen der Höfe, Gänge und Säle der assyrischen Königsburgen entlang zogen, veranschaulichen uns, wenn ihr Reliefstil als solcher auch unzweifelhaft in Babylon vorgebildet war, eine national-assyrische Weiterentwickelung der mesopotamischen Kunst.


Relief vom Palaste Sanheribs zu Kujundschik. Nach Layard (II, pl. 17). Vgl. Text, S. 160.

Am unmittelbarsten schließt die Baukunst Assyriens, mit der fast alles, was von assyrischer Kunst vorhanden ist, verknüpft war, sich an ihre babylonische Schwester an. Gestampfter Lehm, Luftziegel, an hervorragenden Stellen Brennziegel, die hier und da glasiert wurden, bilden auch in Assyrien das Material des Mauerwerks. Die assyrischen Tempel, Zigurat genannt, waren nach oben verjüngte massive Stufenbauten wie die chaldäischen und babylonischen. Die Rechteckanlage des Südens Mesopotamiens aber wich hier im Norden durchweg dem quadratischen Grundriß, der in Mittelmesopotamien ausgebildet war. Die Paläste bestanden, wie jener Palast Gudeas zu Sirpurla (vgl. S. 150), aus einer Anzahl viereckiger Höfe, die mit den von ihnen aus zugänglichen Sälen und Gemächern eine geschlossene Anlage bildeten. Auf weitgedehntem Unterbau, zu dem Doppeltreppen und Rampen emporführten, schlossen sich verschiedene derartige Anlagesysteme, in der Regel ihrer drei, das Herrenhaus, das Frauenhaus und das Wirtschaftshaus, innerhalb der gemeinsamen, durch vorspringende vierseitige Zinnentürme belebten, von mächtigen Thorbauten durchbrochenen Umfassungsmauern zu einem breitgelagerten, oben durch Stufenzinnen bekrönten Gesamtbau zusammen. Die langen Außenflächen der Palastmauern wurden, wie im alten Chaldäa, an den Hauptfassaden durch ein System


Bronzerelief von Belawat. Nach Perrot et Chipiez. Vgl. Text, S. 161.

von Einbuchtungen gegliedert, deren Stufenprofil, durch den Ziegelstil natürlich bedingt, sich der zwei- oder dreifachen Stufenform der Zinnen anschloß. Auch die altchaldäische Rundstammgliederung in dichter Reihung findet sich hier und da in Assyrien wieder. Einfache niedrige Obergeschosse scheinen, vom flachen Dache aus zugänglich, nur turmbildend an einzelnen vorspringenden Mauerteilen angebracht gewesen, Fenster oder Säulengalerien nur in diesen Obergeschossen der Mauer- oder Thortürme verwandt worden zu sein. Aber an einer Weiterentwickelung gegenüber der altbabylonischen Baukunst fehlt es auch hier keineswegs. Vor allen Dingen haben die Assyrer von der Wölbung einen umfassenderen Gebrauch gemacht als die alten Chaldäer des Südens. Julius Oppert berichtet: „Noch im heutigen Babylonien baut man mit Ziegeln und Holzsäulen, im geraden Gegensatz zum neuen Ninive (Mossul), wo man mit Rohziegeln Gewölbe bildet."



Assyrisches Relief aus Nimrud. Nach Layard (I, pl. 30). Vgl. Text, S. 161.

Erhalten haben sich in den Ruinen Assyriens deutliche Teile von Tonnengewölben einerseits in den Thorwegen der Stadtmauern, anderseits in den Abzugskanälen, in denen sie abwechselnd die runde, die elliptische und die spitze Wölbung zeigen. Trümmerstücke aber, die nur als Reste herabgestürzter Gewölbe gedeutet werden können, sind auch im Palaste von Khorsabad gefunden worden. Die Thore und Thüren waren in der Regel im Rundbogen geschlossen; doch haben sich auch gerade Thürstürze gefunden. Mit Tonnengewölben scheinen Gänge, auch wohl langgestreckte Hauptsäle der Paläste bedeckt gewesen zu sein. Daß daneben einige quadratische Hauptsäle auch bereits Kuppeln getragen haben, wird besonders von den französischen Forschern seit Place und Thomas behauptet. Daß den Assyrern Gebäude mit kuppelförmiger Bedachung nicht fremd gewesen, zeigen allerdings die auf einer Relieftafel aus Kujundschik (im British Museum) abgebildeten kleineren Gebäude (s. die obere Abbildung, S. 159). Auf den übrigen Bildtafeln der assyrischen Paläste sind jedoch, von einem armenischen Giebelbau abgesehen, nur flachgedeckte Gebäude dargestellt. Jedenfalls bildete die flache Bedachung mittels Holzbalken, über die ein Estrich aus gestampftem Lehm gebreitet wurde, die Regel in der assyrischen Baukunst. Hat doch auch Layard bei seinen Ausgrabungen wiederholt Aschenhaufen verkohlter Balken gefunden, und reden doch auch die Inschriften der Könige von den Zederstämmen, die sie für Bauzwecke herbeigeschafft haben.



Kugelkapitell von Khorsabad. Nach Perrot et Chipiez. Vgl. Text, S. 161.

Steinsäulen scheinen im assyrischen Palastbau, wie sich auch aus den wenigen Bruchstücken ergibt, die von ihnen erhalten sind, nur an den geschilderten Nebenstellen oder als Außenschmuck Verwendung gefunden zu haben. Daß aber Holzsäulen als Deckenstützen nicht

unbekannt waren, beweist schon die Darstellung des Innern eines Hauses auf einem Bronzerelief von Balawat (s. die untere Abbildung, S. 159), beweist die Bronzehülle einer Holzsäule, die Place in einem Hofe zu Khorsabad fand, beweisen auch die von Meißner und Rost angezogenen Inschriften, deren eine besagt, daß Sanherib die Decke eines Untergeschosses durch Säulen stützte. Jedenfalls füllten Säulen in Assyrien ihre Stellung besser als in den Monumentalbauten in jenen zeltartigen, leichten Tempelchen (Ädiculä, Pavillons, Kiosks) aus, die hier wie in Ägypten neben den massiven Bauten eine Rolle spielen, hauptsächlich aber aus den Abbildungen der Relieftafeln bekannt sind.

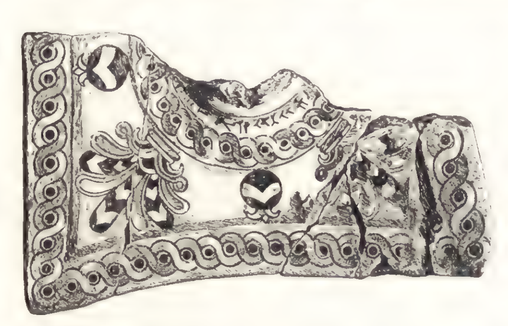

Assyrische geflügelte Sphinx als Säulenträgerin. Nach Layard (I, pl. 93).

Ein wirkliches Zelt ist schon am Nordwestpalast zu Nimrud dargestellt gewesen (s. die obere Abbildung, S. 160). Die Kopfstücke der Stützen ragen hier frei in die Luft hinaus. Das Volutenkapitell zur Linken erinnert auffallend an gemalte ägyptische Vorbilder (vgl. die Tafel bei S. 101, Fig. g, h und i). Eigenartiger sind die beiden Volutenkapitelle zur Rechten mit den einander zugewandten Steinböcken auf der Platte, die die Voluten überragt. Perrot will, gestützt auf dieses Motiv, die assyrischen Voluten hier und überall als Steinbockhörner erklären. Doch ist dieser Ursprung, wenigstens allgemein hingestellt, wenig wahrscheinlich. Nicht als Zelte, sondern als Steinbauten treten die Tempelchen in Reliefs aus Khorsabad und Kujundschik auf. Die Säulen sind hier, wie überall in Assyrien, glatte Rundsäulen. Die Voluten ihrer Kapitelle sind übereinandergestellt, verdoppelt. Daß das Volutenkapitell als solches auch in der späten babylonischen Kunst vorkommt, bewies uns ja schon jenes Relief des British Museum, das den Sonnengott in seinem Säulentempelchen darstellt (vgl. S. 158). Als assyrische Erfindung kann das Volutenkapitell also nicht angesehen werden. Daß es von dem ägyptischen Palmettenkapitell abstammt, ist nicht unwahrscheinlich. Aber es fehlt der assyrischen Baukunst auch nicht an Säuleneinzelheiten, die nur in ihr nachgewiesen werden können. Hierher gehört das abgeflachte Kugelkapitell von Khorsabad (s. die untere Abbildung, S. 160), das mit zwei ineinandergreifenden Rundbogenkränzen geschmückt ist; hierher der in Kujundschik gefundene, ähnlich gestaltete und geschmückte Säulenfuß, der auf dem Rücken eines menschenköpfigen Flügelstieres ruht; hierher ein Bruchstück aus Nimrud, das eine halb ägyptisierende Flügelsphinx als Säulenträgerin zeigt (s. die obere Abbildung); und


Assyrische Flügelpferde mit heiligem Baum. Nach Layard (I, pl. 50). Vgl. Text, S. 162.

daß diese Tiere wirklich, wie später im europäischen Mittelalter, als Säulenträger verwandt wurden, geht aus einer Reliefplatte aus Kujundschik im British Museum hervor. Die Säulenfüße des dargestellten Gebäudes ruhen hier in Gestalt geschweifter Polster auf den Rücken der paarweise einander gegenüberstehenden Tiere. Im unteren Raum dieser Platte sind die Stufenzinnen als Ornament verwandt. Daß diese Formen, abgesehen von der ägyptisierenden Sphinx, mesopotamischen Ursprungs sind, unterliegt keinem Zweifel.

Von den hauptsächlichsten assyrischen **Ornamentmotiven** haben wir demnach die zwei- oder dreistufigen Zinnen, die auch als Reihenornament vorkommen, und die Rundbogenkränze, die verschiedene Verwendung fanden, bereits kennen gelernt. Von geometrischen Gestaltungen kommt außerdem das einfache, durch sich kreuzende Linien entstehende Netzwerk und, zur Belebung längerer Streifen, das Sparrenmotiv ⩓ besonders häufig vor. Von den Motiven technischen Ursprungs sind das Band und die Tressenflechte, die wir schon in Altchaldäa gefunden haben (vgl. S. 151), Ureigentum Mesopotamiens. Auch die fabelhaften Flügeltiere, hier Flügelstiere und Flügelpferde (s. die untere Abbildung, S. 161), und die natürlichen Tiere, die bald wappenartig einander gegenübergestellt, bald im Kampfe miteinander abgebildet, bald in Reihen hintereinander aufgepflanzt werden, spielen in der mesopotamischen Verzierungskunst eine Hauptrolle. Anders aber verhält es sich mit den Pflanzenmotiven. Unter den Begriff der Rosette fallen auch hier Zierformen verschiedener Herkunft. Zackensterne und konzentrische Kreise, die manchmal von kleineren Rundbuckeln umringt werden, wie wir sie schon in Altchaldäa fanden (vgl. S. 150), sind astronomische Motive. Die häufigste Pflanzenrosette aber ist auch in Assyrien die von oben gesehene Strahlenblume, die der einfachen Sonnenblume oder dem Maßliebchen gleicht. Auf einem späten assyrischen Relief wird sie einmal deutlich an langem Stengel in einem Garten blühend dargestellt (vgl. die obere Abbildung, S. 178). Die älteste erhaltene mesopotamische Ornamentrosette befindet sich an der Tiara des Königs Marduk-nadin-achi oder Nebukadnezar I. (vgl. S. 157) aus dem 12. Jahrhundert v. Chr. Früher kommt sie jedenfalls in ägyptischen Deckenverzierungen vor. Doch liegt das Motiv so nahe, daß es hüben wie drüben selbständig erfunden sein kann. Einfache Vier- und Sechsblätter müssen auch hier von den Rosetten unterschieden werden. Neben der Pflanzenrosette aber spielt die Palmette, der aus ausgebreiteten Blättern bestehende Fächer, eine Hauptrolle in der assyrischen Zierkunst. In der Regel sind die einzelnen Blätter mit Sparren verziert und wächst das Ganze aus einer Art Blütenkelch mit kleinen Voluten hervor, der an ähnliche ägyptische Bildungen erinnert. Die Stengel aber laufen unten in Bogenbänder aus, die die einzelnen Palmetten geschlossen aneinanderreihen. In solchen Reihen wechselt die Palmette manchmal mit Tiergestalten ab, manchmal aber wird das Tier auch auf ihre Spitze gestellt. Daß Dieulafoy und Goodyear recht haben, diese assyrische


Assyrisches Band- und Granatapfelornament. Nach Perrot et Chipiez. Vgl. Text, S. 163.


Geflügelte Sonnenscheibe mit assyrischer Gottheit. Nach Layard (I, pl. 21). Vgl. Text, S. 163.

„Palmette", die freilich die Perser später schon als wirkliche Palmenkronen-Silhouette ansahen, auf die sogenannte ägyptische Palmette zurückzuführen, ist um so weniger unwahrscheinlich, als sie sich in altchaldäischer Zeit nicht nachweisen läßt. Jedenfalls aber haben die Assyrer ihre Palmette, charaktervoll schematisch durchgebildet, neben der Rosette zu ihrem Lieblingsornament erkoren. Dazwischen und anderswo erscheint manchmal an langem Stengel ein oben zugespitztes knospen- oder fruchtartiges Gebilde, das man vielleicht irrtümlich als Pinienzapfen bezeichnet, wie ein anderes, rundes, in der Mitte auf dunklem Grunde mit lichtem Sparren versehenes, oben mit drei Blättchen bekröntes Knospen- oder Fruchtgebilde wohl ebenso irrtümlich als Granatapfel gilt (s. die obere Abbildung, S. 162). Natürlich haben diese Gestaltungen nichts



Heiliger Baum und adlerköpfige Gottheiten. Assyrisches Relief. Nach Photographie von Mansell.

mit der ägyptischen Lotosblume zu thun. Diese aber wurde, wie wir sehen werden, zu einer bestimmten Zeit thatsächlich von der assyrischen Zierkunst aufgenommen und ohne Umbildung mit ihren Knospen abwechselnd als Reihenornament ausgiebig verwertet. Daß auch die eigentliche assyrische Pflanzenornamentik ägyptische Anklänge zeigt, soll nicht geleugnet werden. Aber schon die Art ihrer Zusammenstellung mit Band- und Flechtmotiven einerseits, mit Tiermotiven anderseits ist durchaus assyrisch; und seinem Gesamteindruck nach wird niemand ein assyrisches Ornament mit einem ägyptischen verwechseln. Von den sinnbildlichen Ornamenten Assyriens wird die geflügelte Sonnenscheibe in der That Ägypten entlehnt sein. Ihre Ausfüllung mit einem menschlich gestalteten Gottesbilde aber ist wieder mesopotamischen Ursprungs (s. die untere Abbildung, S. 162). Auch der sogenannte „heilige Baum", die großartigste Zusammenstellung jenes Palmetten- oder jenes sogenannten Pinienmotivs mit Band- und Flechtmotiven in vielfacher Verknüpfung, ist asiatischen Ursprungs (s. die obenstehende Abbildung und die untere Abbildung, S. 161). Sein Sinn ist nicht bekannt. Da er aber im Wappenstil von zwei Seiten von Flügelgeistern, Menschen oder Tieren verehrt zu werden pflegt, hat er sicher eine gottesdienstliche Bedeutung gehabt.

Die auf den Steinreliefs nachgebildeten Gewandstickereien geben uns das anschaulichste Gesamtbild aller dieser Motive, zugleich einen guten Begriff von der hohen Bedeutung der Stickerei im assyrischen Kunstgewerbe, die wir im 12. Jahrhundert in Babylon ähnlich vorgebildet fanden (vgl. S. 157). Die Kunsttöpferei dagegen hat in Assyrien offenbar niemals eine herrschende Stellung eingenommen. Die Ornamente ihrer Gefäße sind in der Regel einfach geometrisch; doch hat Layard die Scherben eines Thongefäßes veröffentlicht, das ausnahmsweise die echt assyrische Ornamentik, Treffengeflechte, Palmette, „Granatapfel“, zeigt. Luxusgefäße wurden vorzugsweise aus Bronze hergestellt und mit Gravierungen, Vergoldungen, kleinen Gold- und Silbereinlagen in konzentrischen Reihen geschmückt; und nirgends deutlicher als auf den Gefäßen dieser Art sieht man den Wettkampf der asiatischen mit den später eindringenden ägyptischen Motiven.



Flügellöwe vom Palast Assurnasirpals. Nach Photographie von Mansell. Vgl. Text, S. 166.

Die Art, wie die Assyrer die verschiedenen, zum Teil fremden Elemente ihrer Zierkunst zu einem klaren, kräftigen, wenn auch etwas nüchternen Ganzen verarbeiteten, war sicher eine nationale künstlerische That. Ihre größte Leistung bildet aber die Gesamtdekoration der Thorbauten sowie der Gänge, Höfe und Säle ihrer Königspaläste. Unbekleidet blieb hier nichts, farblos dem entsprechend wahrscheinlich auch nichts. Die Holzthore und -Thüren waren vielfach mit getriebener Bronze bedeckt. Überhaupt wird der Verkleidung mit Metall nach Äußerungen alter Schriftsteller eine größere Rolle im assyrischen Wandschmuck zuzuschreiben sein, als sich aus den erhaltenen Überresten ergibt. Die Lehm- und Luftziegelwände aber waren trotz ihrer Dicke nicht fest genug, um in ihren oberen Teilen eine Metall- oder Steinverkleidung tragen

zu können. Die Bekleidung bestand hier entweder aus emaillierten Ziegeln, die sich zu bildlichen Darstellungen oder großen Inschriften zusammenfügten, oder aus Stuckbewurf mit farbiger Bemalung. Nur unten, unmittelbar über dem Fußboden, konnten die Mauern mit jenen Kalkstein- oder Alabastertafeln verkleidet werden, die die farbig bemalten Reliefdarstellungen, den Stolz der assyrischen Kunst, trugen. Die Nähe des Gebirges ermöglichte es den Assyrern gerade im Gegensatze zu den Babyloniern, sich diese Steintafeln zu verschaffen. Das heimische Material bedingte die heimische Kunst. Die große geschichtliche Steinreliefbildnerei der Assyrer trug ein durchaus nationales Gepräge, und hauptsächlich in ihr können wir daher auch die geschichtliche Entwickelung der assyrischen Kunst verfolgen.

Nur dürftig fließen die Inschriftenquellen über assyrische Kunstwerke aus den Jahrhunderten zwischen 1300 und 900 v. Chr., und noch spärlicher sind die erhaltenen Reste assyrischer Kunst aus dieser Zeit gesät. Wir hören, daß schon Salmanassar I. (um 1300) neben Assur und Ninive die dritte Hauptstadt des Reiches, Kalach, gründete, wo er einen Stufentempel errichtete; und es ist wahrscheinlich, daß die Reste dieses Tempels in den mit Steinplatten belegten Ziegelruinen erhalten sind, die Layard zu Nimrud wieder ausgegraben hat. Wir erfahren, daß Tiglatpileser I., „der erste der großen assyrischen Eroberer“, wie Ed. Meyer ihn nennt, verschiedene Tempel im alten Assur erbaut, andere wieder hergestellt habe (um 1100 v. Chr.); und wir kennen aus einer schlechten Abbildung bei Rawlinson sein Bildnis in verwittertem Relief, das sich neben einer Inschrift an einem Felsen bei den Tigrisquellen erhalten hat. Wir vernehmen, daß sein Sohn Assur-bel-Kala sich in Ninive einen Palast erbaut; und Assur-bel-Kalas Namensinschrift trägt der Torso einer schlecht proportionierten nackten weiblichen Gestalt des British Museum, die als solche einzig unter den assyrischen Bildsäulen dasteht. Endlich hören wir, daß im 9. Jahrhundert vor unserer Zeitrechnung assyrische Statthalter im unteren Thale des Chaboras herrschten; und in der That hat Layard hier, beim heutigen Arban, die Überreste eines alten assyrischen Palastes, vier menschenköpfige Flügelstiere, einen Löwen mit offenem Rachen und das Profilbild eines Kriegers in leicht erhabener Arbeit gefunden. Charakteristisch für diese Werke ist die peinlich sorgfältige Behandlung des in gleichmäßige kleine Büschel zusammengeflochtenen Haares.



Löwenjagd. Relief aus Nimrud. Nach Photographie von Mansell. Vgl. Text, S. 167.

Die eigentliche Kunstgeschichte Assyriens beginnt erst mit der Regierung des großen Assurnasirpal (884—860), der seinen Herrschersitz von Assur nach Kalach verlegte und sich hier im Süden jenes Terrassentempels den Riesenpalast errichtete, der als der Nordwestpalast von Nimrud bekannt ist. In den langen schmalen Hauptsaal führen zwei Eingangsthore von Norden, eines von Süden, eines von Westen. Jedes der Thore der nördlichen Langseite wurde von zwei geflügelten Löwen mit Menschenköpfen, die ausnahmsweise auch Menschenarme zeigen, bewacht; in der Verbindungsthür der westlichen Schmalseite standen menschenköpfige Flügellöwen ohne Arme, in der südlichen menschenköpfige Flügelstiere der später häufigsten Art. Der Gedanke, der diesen Gestaltungen zu Grunde liegt, ist klar genug. Der überirdische Schutzgeist wurde bildlich aus Teilen der mächtigsten Erdenwesen zusammengesetzt. Dem Haupte des denkenden Menschen kamen die Schwingen des Adlers, kam der Rücken des Stieres, kamen die Tatzen des Löwen zu Hilfe. Charakteristisch ist der menschenköpfige Flügellöwe vom Palast Assurnasirpals, der im British Museum steht (s. die Abbildung, S. 164). Zunächst fällt die allen diesen assyrischen Thorhütern eigentümliche Darstellung mit fünf Beinen auf. Die Anbringung dieser zusammengesetzten Wesen an den Mauerecken brachte es mit sich, daß ihr Vorderkörper, von vorn gesehen, rundplastisch hervortrat. Um gleichzeitig in der Seitenansicht zu wirken, wurde das innere Vorderbein verdoppelt. Zur Entschuldigung dieser Mißbildung läßt sich sagen, daß weder bei der Vorderansicht noch bei der Seitenansicht das fünfte Bein sichtbar ist. Als Kopfbedeckung trägt dieser Flügellöwe jene gehörnte Tiara, die den assyrischen Göttern eigentümlich ist; die hochgeschwungenen, über der Nasenwurzel zusammengewachsenen Brauen und die großen, weitgeöffneten Augen haben sich von den altchaldäischen Statuen auf die assyrischen vererbt; das Oval des Gesichtes, die fleischigen Wangen, die gebogene Nase zeigen jenen semitischen Typus, der sich in der ganzen assyrischen Kunst ohne sonderliche Individualisierung wiederholt. In den welligen Langsträhnen des mächtigen Haupt- und Barthaares tritt jene Fülle kleiner regelrechter Lockenspiralen hervor, die sich in der Haarbildnerei der älteren Kunst Griechenlands fortsetzte. Die Löwenbeine dieses Fabelwesens aber zeigen jene übertriebene altchaldäische Betonung der Muskeln und Sehnen, die uns in Assyrien besonders deutlich gerade in dieser älteren Kunst Kalach-Nimruds entgegentritt.



Bildsäule des Assurnasirpal. Nach Photographie von Mansell. Vgl. Text, S. 168.

Die eigentlichen Reliefs der Säle des Nordwestpalastes offenbaren uns den ganzen Inhalt und die ganze Formensprache der assyrischen Kunst. Kolossale Geister in Gestalt geflügelter Menschen bewachen den von Eunuchen bedienten König. Götter mit Adlerköpfen verehren den heiligen Baum (vgl. die Abbildung, S. 163). Die Langseiten des Hauptsaales sind in zwei durch

ein Inschriftenband getrennten Reihen übereinander mit Darstellungen aus dem Thun und Treiben des Monarchen geschmückt. Wir sehen, wie er mit seinem Jagdwagen (s. die Abbildung, S. 165) die Tiere der Wildnis erlegt, wie er über dem gefallenen Löwen oder wilden Stiere den Göttern Trankopfer darbringt, wie er mit den geflügelten Himmlischen, die mit gehörnter Kopfbedeckung oder mit Adlerköpfen dargestellt sind, im engsten Verkehr durchs Leben geht. Aber wir sehen auch, wie er auf seinem Streitwagen unter den Wällen einer feindlichen Festung kämpft, wie er, begleitet von Kriegern, die sich aufgeblasener Schläuche zum Schwimmen bedienen, über den Fluß fährt, und wie er siegreich, von Musikern empfangen, zu den Seinen zurückkehrt.

Die meisten aller dieser Relieftafeln befinden sich im British Museum; einige von ihnen sind aber auch ins Berliner und ins Dresdener Museum gelangt. Alle zeigen sie die Eigenart des älteren assyrischen Reliefstils, die gediegene, leicht erhabene Arbeit der Meißelführung und die durchgängige Profilstellung der Gestalten. Langhaarig und vollbärtig sind stets die Götter, stets die Herrscher, aber auch stets die Würdenträger der Monarchie; langhaarig und bartlos sind die Diener, die Arbeiter, die Gemeinen, vor allen Dingen die Eunuchen dargestellt. Frauen kommen nur einmal wehklagend auf den Festungsmauern oder in Gefangenenzügen vor. Die Augen sind noch ohne plastische Andeutung des inneren Sterns wiedergegeben. Die langen, faltenlosen, bald schwer mit Fransen, Litzen und Quasten besetzten, manchmal auch reich bestickten Gewänder verhüllen den größten Teil des kräftigen, breitschulterigen, hier noch etwas untersetzten Körpers. Wo das Nackte hervortritt, wie an den Armen und Beinen, trägt es jene aufdringliche Anatomie der Muskeln und Sehnen zur Schau, auf die bereits hingewiesen worden. Ganz nackte Männer kommen höchstens einmal als erschlagene oder geplünderte Feinde oder als Verfolgte, die den Fluß durchschwimmen, vor. Das Formengefühl für den Gesamtorganismus des nackten Körpers zeigt sich in diesen Fällen wenig entwickelt. Gerade in dieser Hinsicht waren die Ägypter den Assyrern überlegen. Doch sind Einzelheiten, wie die Sechszahl der Rippen, oft richtig beobachtet, und die Haltung der Hände und die Stellung der Füße hat der assyrische Künstler von Anfang an besser gesehen als der ägyptische.



Elfenbeinschnitzerei aus dem Nordwestpalast zu Nimrud. Nach Photographie von Mansell. Vgl. Text, S. 169.

Bildet es im ägyptischen Relief die Regel, daß beide Profilfüße gleichmäßig von der Innenseite, also von der Seite der großen Zehen, erscheinen, so stellt das assyrische Relief den äußeren, dem Beschauer nächsten Fuß stets in der richtigen Ansicht dar; der äußere Arm pflegt mit seiner Schulter in annähernd richtigem Profil wiedergegeben zu sein, und manchmal, nicht immer, versteckt der innere, dem Beschauer abgewandte Arm sich, im Gegensatz zur ägyptischen Art, richtig hinter den Brustkasten, so daß nur die Hand oder der Unterarm hervorblickt. So lebendige Stellungen und Bewegungen des menschlichen Körpers, wie die ägyptische Kunst sie schuf, sind der assyrischen zu keiner Zeit gelungen. Aber die Abbildungen der wilden Tiere in den Jagdstücken und der Pferde in den Schlachtszenen sind denjenigen der Ägypter sowohl in

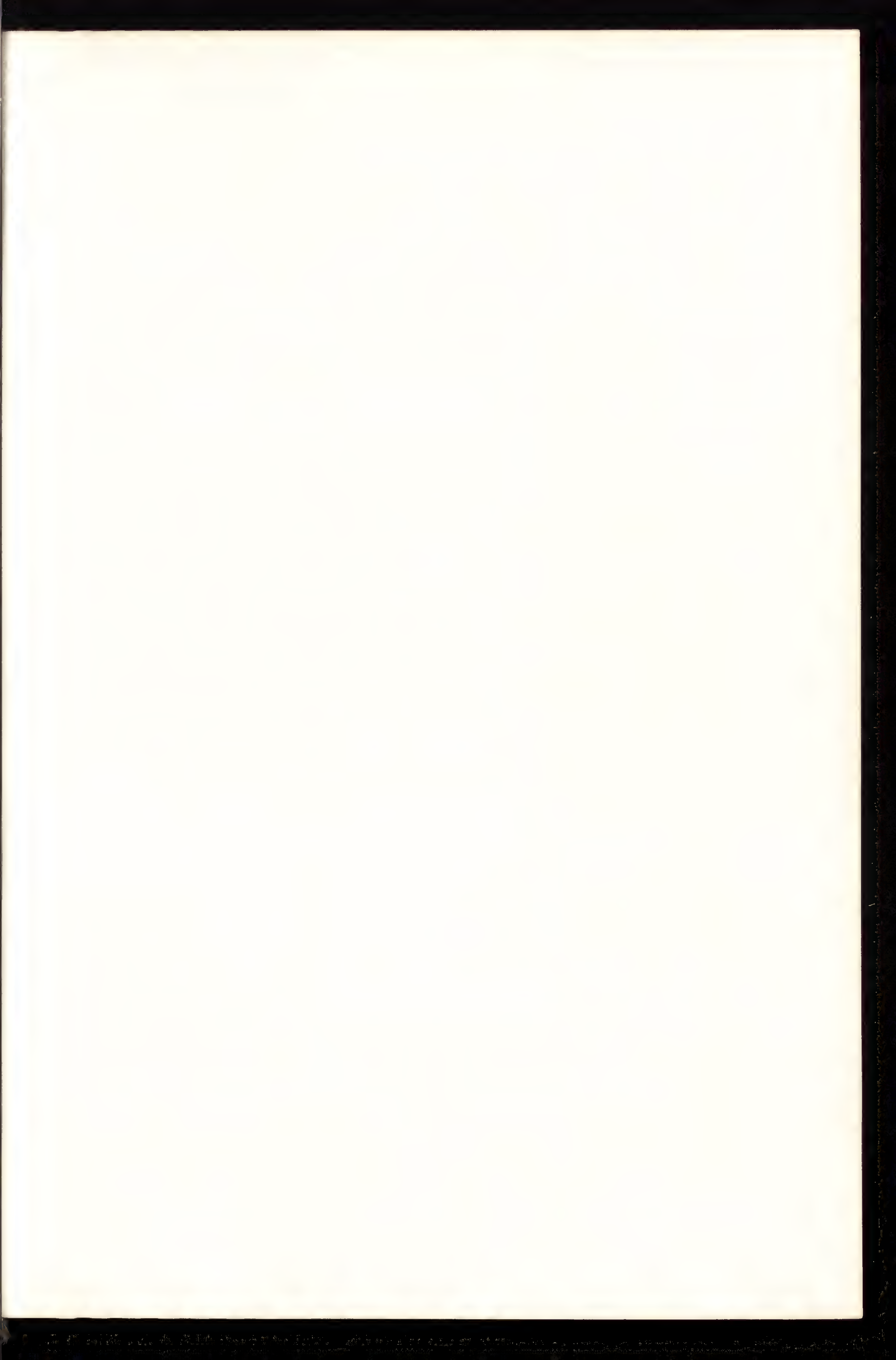
Bezug auf die Körperbildung als auch in Bezug auf die Bewegtheit der Gliedmaßen weit überlegen. Hintergründe sind im Nordwestpalast, wie alles Beiwerk, nur dargestellt, soweit das Verständnis der Handlung es unbedingt erforderte. Dann aber kommt der Fluß schon hier in regelrechten, durch Fische und Kräuselspiralen belebten Wellenlinien weit natürlicher zur Anschauung als jemals in der ägyptischen Kunst; dann werden die Berge schon hier durch jenes Schuppennetz gekennzeichnet, das wieder eine besondere Überlieferung der assyrischen Kunst bildet; dann fehlt es auch keineswegs völlig an Bäumen; doch werden diese noch ohne Unterscheidung der Arten schematisch und hölzern gebildet. Daß von einer Perspektive dabei keine Rede sein kann, braucht wohl nicht betont zu werden. Umwallungen werden auch hier noch grundrißartig ausgebreitet. Was senkrecht steht und wächst, senkt auch hier, der Deutlichkeit zuliebe, gelegentlich noch einmal den Gipfel, wie im Spiegelbild, nach unten. Die Verteilung der Figuren im Raum erscheint überhaupt, sobald die ruhige einfache Reihe durchbrochen wird, willkürlich und regellos. Dabei ist die künstlerische Erfassung der Einzelhandlungen aber keck und lebenswahr. Nicht an der richtigen Anschauung, sondern an der richtigen Wiedergabe fehlt es.

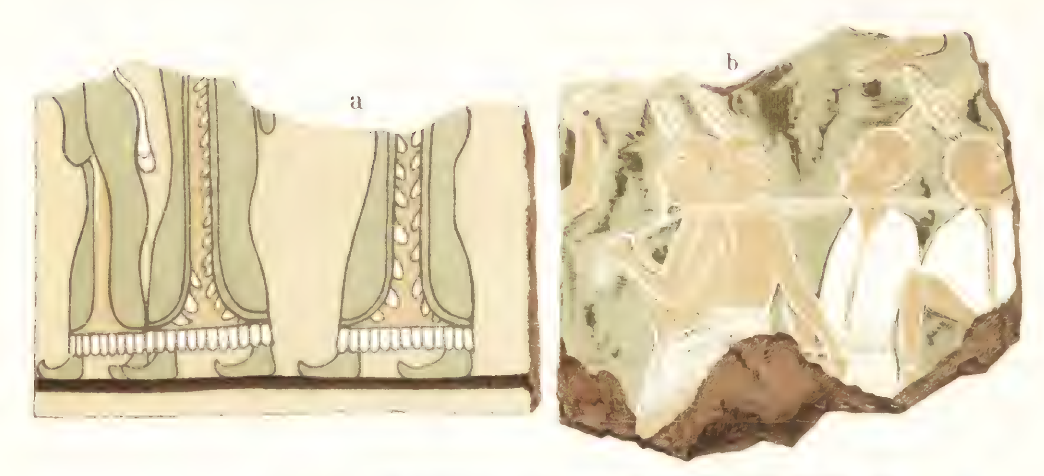


Der „schwarze Obelisk“ Salmanassars II. Nach Photographie von Mansell. Vgl. Text, S. 169.

Merkwürdig ist der breite Keilschriftengürtel, der sich auch in den mit großen Figuren geschmückten Sälen des Palastes Assurnasirpals mitten über die Leiber der Gestalten hinweg und in gleicher Höhe an allen vier Wänden herumzieht. Wie er der Darstellung durch die Erzählung der Thaten des Königs einen geistigen Zusammenhalt verschafft, so erhöht er, so unorganisch er die einzelnen Gestalten durchschneidet, in gewisser Weise doch auch ihren dekorativen Zusammenhang.

Den Stand der **Rundplastik** zur Zeit Assurnasirpals vergegenwärtigt uns seine unterlebensgroße Bildsäule im British Museum (s. die Abbildung, S. 166). Daß sie, wie alle assyrischen Standbilder, in streng frontaler Haltung dargestellt ist, versteht sich von selbst. Der langbärtige und langlockige Kopf ist unbedeckt. Der nur auf die Vorderansicht berechnete Körper ist merkwürdig flachgedrückt. Den Armen, Händen und Füßen fehlt die realistische Durchbildung; die Gewandung, die den ganzen Körper umhüllt, ist durch befranste Falten gegliedert. Besser hält das Stelenrelief Assurnasirpals im British Museum den Vergleich mit den etwas älteren babylonischen Stelenreliefs aus. Diese oben abgerundeten Denksteine mit dem Bilde des Königs, sinnbildlichem Beiwerk und ausführlichen Inschriften sind und bleiben eine Besonderheit der



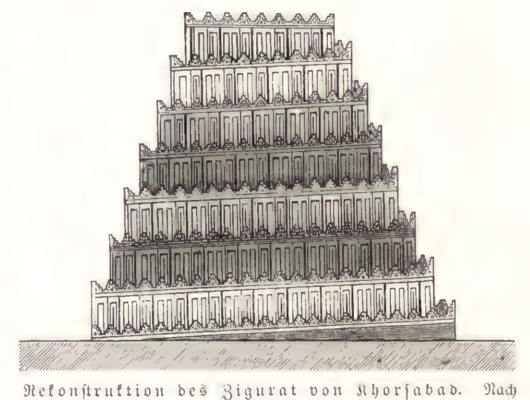


Assyrische Ziegel mit farbigen Darstellungen.

Nach Layard.

ganzen mesopotamischen Kunst; auch waren Denksteine in Gestalt kurzer, stumpfer Obelisken beliebt, deren vier Seiten nur mit reihenweise übereinander angebrachten Reliefdarstellungen aus dem Jagden- und Schlachtenleben des Königs geschmückt waren. Der Obelisk Assurnasirpals im British Museum wird nur deshalb weniger genannt als derjenige seines Sohnes, weil er nur in Bruchstücken erhalten ist. Daß übrigens schon damals Beziehungen zwischen der ägyptischen und assyrischen Kunst bestanden, beweisen, wenn sie nicht von einem etwas späteren Umbau herrühren, die ägyptisierenden, aus Elfenbein geschnitzten Köpfe des British Museum, die, im Nordwestpalast zu Nimrud gefunden, in hölzerne Thüren oder Täfelungen eingesetzt gewesen zu sein scheinen (s. die Abbildung, S. 167).

Die Stuckmalereien der oberen Teile der Wände des Palastes Assurnasirpals sind bald nach ihrer Ausgrabung verblaßt und verschwunden; nach Layard waren es feine Ornamentmalereien mit lebhaften roten und blauen Accenten. Figürliche Malereien haben sich nur in Ziegelschmelzarbeit gefunden: es sind Bruchstücke größerer Ziegeldarstellungen in so kleinen Figuren, daß jeder Ziegelstein ganze Gestalten zeigt. Doch haben die Gestalten des einzigen Bruchstücks, das sicher im Nordwestpalast zu Nimrud gefunden worden, ihre Köpfe verloren (s. die beigeheftete farbige Tafel „Assyrische Ziegel mit farbigen Darstellungen", Fig. a). Im Gegensatze zu späteren Darstellungen dieser Art zeigen sie in schwarzen Umrissen auf gelbem Grunde blaue und gelbe Gewänder mit weißem Besatz. Den Ornamentmotiven der Ziegel entsprechen diejenigen der gestickten Verzierungen der Gewänder des Königs und seiner Großen, wie sie besonders reich und mannigfaltig auf den Relieftafeln des Nordwestpalastes erhalten sind. Die ganze ältere assyrische Ornamentik mit ihren Tier- und Pflanzenmotiven im Reihenstil und im Wappenstil tritt uns hier in feinster Ausführung entgegen. Die ägyptische Lotosblume aber fehlt noch; und die Bronzegefäße mit ägyptischen Motiven, die in diesem Palast gefunden worden, müssen erst später hier niedergelegt worden sein.


Rekonstruktion des Zigurat von Khorsabad. Nach Thomas. Vgl. Text, S. 171.

Assurnasirpals Sohn, Salmanassar II. (860—824 v. Chr.), erbaute den Zentralpalast in Nimrud (Kalach) und erweiterte die schon unter seinem Vater begonnenen Bauten zu Imgurbel (Balawat). Die wichtigsten plastischen Werke, die unter seiner Regierung entstanden, befinden sich im British Museum: so der sogenannte „schwarze Obelisk" mit seinen an allen vier Seiten in fünf Reihen übereinander angebrachten Darstellungen tributpflichtiger Könige mit ihren Elefanten und Kamelen (s. die Abbildung, S. 168), so die in Assur (Kaleh-Schergat) gefundene sitzende Basaltstatue des Königs ohne Kopf, so die meisten der berühmten aus Bronze getriebenen Belagplatten des Thores zu Balawat mit Darstellungen aus den Feldzügen des Königs. Der Stil dieser Werke zeigt bereits etwas weichere und verschwommenere Umrisse und eine etwas größere Ausführlichkeit der Hintergründe, als wir sie im Nordwestpalast gefunden. Das Sitzbild des Königs wirkt wie eine schwache Nachahmung der sitzenden Königsstatue von Tello (vgl. S. 151).

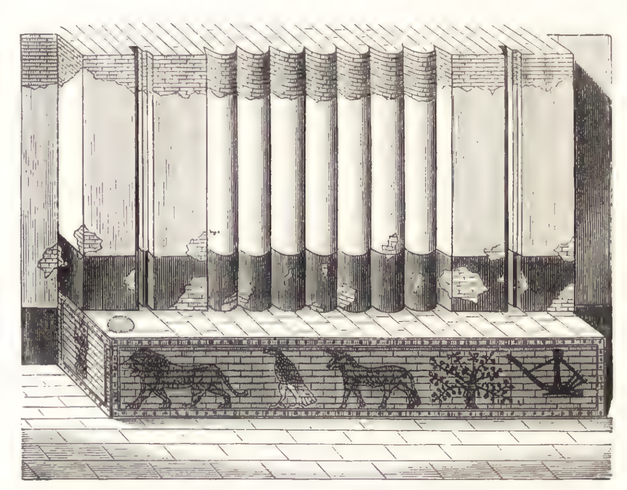
In Salmanassars II. Zentralpalast zu Nimrud aber wurde auch das feinste Stück assyrischer Ziegelmalerei gefunden, das auf uns gekommen ist (s. die Tafel bei S. 169, Fig. c). In ganzen Figuren auf einem einzigen Ziegel stellt es den König, dem ein Eunuche und ein bärtiger Krieger folgen, dar, wie er mit einer Schale in der erhobenen Rechten eine nur halb erhaltene, ihm gegenüberstehende Gestalt begrüßt. Die Umrisse sind noch schwarz, aber kaum mehr sichtbar. Die verblaßten Farben der Gewänder stehen weiß, dunkelgelb und graugelb auf hellgelblichem Grunde. Die Gestalten sind schlanker als in den gleichzeitigen Reliefs; in den Armen und Beinen ist nichts von übertriebener Muskulatur zu bemerken. Aus der Südostruine Kalachs, die der Zeit Rammanirari's III. (811—732) angehören mag, aber stammen zahlreiche Bruchstücke eines Ziegelgemäldes im British Museum, das sich durch die weißen Umrisse seiner Gestalten von den älteren Ziegelmalereien unterscheidet (Tafel, Fig. b). Innerhalb der weißen Umrisse stehen die auffallend schlanken und muskellosen Gestalten hellgelb und hellblau auf grünlichem oder gelblichem Grunde.

Tiglatpilesers (III.), des Usurpators (745—727), Palast in Kalach wurde von seinem Nachfolger zerstört. Die Reliefplatten der Palastsäle verwandte Asarhaddon später für seinen Neubau. Zu ihnen gehören sicher die von Layard (Mon. I, S. 63 bis 67) veröffentlichten Darstellungen, unter ihnen der Aufzug der eroberten Götterbilder, die von Männerpaaren auf den Schultern getragen werden.

Skulptur vom Südostthor des Palastes zu Khorsabad.
Nach Photographie von Giraudon. Vgl. Text, S. 171.

Einen neuen Aufschwung nahm die assyrische Kunst unter den Sargoniden. Gleich Sargon selbst (722—705), der sich als König von Babylon seit 709 Sargon II. nannte, erbaute sich an der Stelle des jetzigen Khorsabad am Abhang des Gebirges die Festung Dur Sarrukin, an deren westlicher Ringmauer sich sein stolz gezinnter Riesenpalast erhob. Perrot nennt Dur Sarrukin „das Versailles dieses assyrischen Ludwig XIV.“ Auf der Palastterrasse stand, südwestlich neben dem Königsschloß, auch der Stufentempel, der sich ursprünglich wahrscheinlich in sieben nach oben kleiner werdenden Stockwerken erhob, von denen sich vier erhalten haben. Die Außenwände der massiven Stockwerke sind durch vertiefte Streifenfelder von

stufenförmigem Profil gegliedert und mit einem Stuckbewurf bekleidet, der im ersten Geschoß weiß, im zweiten schwarz, im dritten rot, im vierten wieder weiß (vielleicht ursprünglich blau) bemalt war. Nach Maßgabe von Angaben Herodots über die Farbenzonen der Mauern von Ekbatana hat Thomas das fünfte Geschoß orangerot, das sechste silbergrau, das höchste goldfarbig hergestellt (s. die Abbildung, S. 169). Der Herrscherpalast, an den dieser Stufenbau grenzt, ist in so großem Umfange und so sorgfältig ausgegraben wie kein zweites assyrisches Gebäude. Zwei mächtige Thorbauten führten ins Innere des Palastes, einer von Nordosten, einer von Südosten. Die drei Thoröffnungen eines jeden waren mit menschenköpfigen Flügelstierpaaren ausgestattet. Am Südostthor stand zu beiden Seiten zwischen den Flügelstieren eine mächtige menschliche Gestalt, die mit der einen Hand einen emporgehobenen Löwen an sich drückt, mit der anderen ein Sichelschwert hält: vielleicht eine Darstellung jenes babylonischen Nationalhelden Isdubar oder seines Freundes Eabani, die wir schon auf altchaldäischen Cylindern (vgl. die Abbildung, S. 147, Fig. e) dargestellt gefunden haben (s. die Abbildung, S. 170). Die Thoröffnungen waren gewölbt und mit emaillierten Ziegeln eingefaßt. Am reichsten an plastischen Bildwerken waren die Höfe und Säle des Herrenhauses. Am üppigsten mit glasierten Ziegeln geschmückt waren die zum Teil mit Tonnengewölben bedeckten Räume des Frauenhauses. Einer seiner Thürgänge z. B. zeigt unter der aus dichtgereihten Halbsäulen bestehenden Wandverzierung (s. die obenstehende Abbildung) einen Sockel aus glasierten Ziegeln, die sich zu einem Gemälde von schreitenden Löwen, Stieren und anderen Tieren neben einem Apfelbaum zusammenfügen. Der Grund ist hier hellblau. Die Tiere und Gegenstände sind gelb mit weißen Zuthaten. Der Fruchtbaum hat sogar saftgrüne Blätter.



Wandverzierung im Frauengemach des Palastes von Khorsabad. Nach Thomas.

Die **plastischen Bildwerke** von Khorsabad befinden sich zum größten Teile im Louvre zu Paris. Der Bronzelöwe von Dar Sarrukin ist nicht minder lebendig als der Steinlöwe von Kalach im British Museum. Im Palaste Sargons hat man aber auch nicht weniger als 26 Paare von alabasternen Flügelstieren mit Menschenköpfen gefunden. Dazu im Hochrelief jene Isdubargestalten, deren Eigentümlichkeit darin besteht, daß sie immer noch, wie auf den altchaldäischen Cylindern, von vorn gesehen sind, ihre Füße aber gleichwohl, wie im Profil gesehen, nach *einer* Seite strecken. Die gleiche unbeholfene Darstellungsweise zeigen auch einige ausnahmsweise von vorn gesehene Flügelgeister aus Khorsabad. Die zahlreichen Alabaster-Reliefplatten, die aus dem Palaste Sargons stammen, würden, aneinandergereiht, eine Länge von 2 km haben. Dem Inhalt nach stellen sie ähnliche Vorgänge dar wie diejenigen von Kalach. Immer handelt es sich um eine Bilderchronik des Lebens des Königs. Doch wird hier z. B. auch der Palastbau mitgeschildert. Dem Stil nach machen sich schon deutlichere Wandlungen bemerkbar.

Das Relief wird höher. Das Inschriftenband, das in Kalach über alle Gestalten hinwegzulaufen pflegte, ist ein für allemal abgethan. Die Freude an der Darstellung der Einzelheiten der Welt der Erscheinungen nimmt zu. Der Trieb, weiter auszuführen, der in gewissen Zeiträumen der Kunstgeschichte immer wiederkehrt, macht sich bemerkbar. An den Figuren zeigt sich dies in der plastischen Bildung der Augensterne, die von jetzt an zur Regel wurde (s. die untenstehende Abbildung). In den Hintergründen, die freilich noch einen wesentlich größeren Raum einnehmen als bisher, sind die Einzelheiten sorgfältiger beobachtet und wiedergegeben. Man unterscheidet die Bäume ihren Arten nach, das Meerwasser an seinen Muscheln und anderen Bewohnern sowie an der Unregelmäßigkeit der in ihm zerstreuten Spiralwellen von dem Flußwasser, dessen Spiralen stets der Richtung der Strömung folgen. Man sieht Vögel in den Zweigen der Bäume, Rebhühner, die über den Weg laufen. Die Ausführung ist bei alledem schwächlicher als in der älteren Kunst von Kalach. Dem Gesamteindruck nach erscheinen die Reliefs aus dem Palaste Assurnasirpals im British Museum strenger, aber auch derber, frischer und innerlich größer als diejenigen aus dem Palaste Sargons im Louvre. In Sargons Palast wurde jenes einzige kugelförmige Säulenkapitell der assyrischen Kunst gefunden (vgl. die untere Abbildung, S. 160). Im übrigen tritt uns die Weiterentwickelung der Steinornamentik in der bekannten steinernen Thürschwelle im Louvre entgegen (s. die Abbildung, S. 173). Der äußere Rahmen dieser Schwellenplatte besteht aus einer Reihe rein ägyptischer Lotosblüten, die mit Lotosknospen abwechseln und mit ihnen durch halbbogenförmige Stengel verknüpft sind. Den inneren Rahmen bildet ein mit Rosetten geschmücktes Band. Das innere Hauptfeld besteht aus aneinander gerückten Sechsblättern. Wie die assyrischen Künstler alle diese ägyptischen Einzelmotive verknüpften und umbildeten, zeigt sich hier sowohl als in jenen Bronzegefäßen von Nimrud (s. die Abbildung, S. 174), die wahrscheinlich der Zeit Sargons angehören und trotz ihrer halb ägyptischen Ornamentik sicher in Asien ausgeführt sind. Die Ägypter rückten in Krieg und Frieden immer mehr in den Gesichtskreis der Assyrer.



Assyrischer Königskopf. Relief von Khorsabad. Nach Photographie von Giraudon.

Sargons Sohn Sanherib (705—681 v. Chr.), der Zerstörer Babylons, der Bekrieger Ägyptens, verlegte seine Residenz wieder nach Ninive. Mit meilenlangen Mauern befestigte er

die Stadt, und zwei Paläste errichtete er sich in ihrer Mitte, an der Stätte des heutigen Kujundschik den Südwestpalast, einen anderen im südlichen Stadtteil, zu Nebi-Junus. Felsenreliefs hinterließ er in den Thälern von Bavian und Malthaï. Hier wie dort sind große nationale Götter, bekleidet wie immer, mit hohen Mützen geschmückt wie in der Regel, auf Tieren stehend, in übermenschlicher Größe dargestellt, wie sie vom Könige verehrt werden. Hier wie dort ist trotz der schlankeren Verhältnisse der strenge alte Reliefstil gewahrt. Keine Hintergrundsdarstellungen unterbrechen die ruhige Fläche, von der die Gestalten sich abheben. Anders aber verhält es sich mit den großen Bilderchroniken aus Sanheribs Palast zu Kujundschik. Große landschaftliche Zusammenhänge, wie die ägyptische Kunst sie niemals gekannt hat, ziehen sich über mehrere Tafeln hin; und Merkwürdigkeiten der assyrischen Baukunst, wie vier kugelförmige Säulenfüße (vgl. S. 161) und ein plastisch mit Tiergebilden verzierter steinerner Thürsturz, sind in diesem Palaste gefunden worden. Die Alabasterplatten seiner Bilderchronik befinden sich zum Teil im Berliner, zum größeren Teil aber im British Museum. Einige der Berliner Tafeln, wie unsere Darstellung des Königs mit seinem Rosse (s. die Abbildung, S. 175), zeigen auch hier noch die einfache Anordnung der guten alten Zeit. Auf den Londoner Tafeln aber kommt wirklich ein neuer Stil zum Durchbruch. Daß die Figuren schlanker werden, die Muskulatur der Beine und Arme weniger übertrieben wird, läßt sich auch schon in dem Berliner Relief erkennen. Die hauptsächliche Neuerung aber besteht darin, daß kaum noch Darstellungen ohne landschaftlichen Hintergrund vorkommen. Diese an mannigfaltig individualisierten Bäumen, Gebäuden und Gewässern reichen Gründe schließen sich nunmehr zu fest in sich zusammenhängenden Landschaften zusammen, und eine Fülle sittenbildlicher Motive, die mit der eigentlichen Handlung nichts zu thun haben, durchbrechen und beleben die einförmigen Historien. Die kleiner gewordenen Gestalten werden in verschiedenen Reihen übereinander in die Landschaft verteilt, manchmal auch, reihenlos durcheinandergewürfelt, in sie zerstreut. Den landkartenartig ausgebreiteten Hintergründen aber, deren Berge, abgesehen von ihren oberen Umrissen, immer noch aus dem konventionellen Schuppennetz bestehen, deren Flüsse immer noch mit den hergebrachten Wellenspiralen ausgestattet werden, fehlt es trotz ihres Zusammenhanges immer noch an jeder Perspektive; und den ganzen Darstellungen fehlt es gerade wegen des Hereinspielens so vieler malerischer Elemente an jeder festen plastisch-dekorativen Haltung.



Steinerne Thürschwelle von Khorsabad. Nach Perrot et Chipiez. Vgl. Text, S. 172.

Dazu beweist die steinerne Thürschwelle aus dem Palaste Sanheribs (nach Layard nicht aus demjenigen Assurbanipals) im British Museum (s. die Abbildung, S. 176), daß auch die Zierformen innerhalb des alten Stils immer reicher ausgebildet werden. Der Rand aus ägyptischen Lotosblüten und Knospen gleicht demjenigen der Schwelle von Khorsabad im Louvre; aber die Innenfelder zeigen eine neue prächtige Verwertung des Lotosmotivs. Man sieht, das ägyptische Erbe wird weitergebildet, um in dieser Gestalt den jüngeren Kunstvölkern überliefert zu werden. Ist die ganze Kunstübung Sanheribs auch nicht eigentlich als ein Fortschritt in

künstlerischer Beziehung anzusehen, so ist sie doch gerade wegen ihres Ringens mit neuen Anschauungen von größter Wichtigkeit für die Entwickelungsgeschichte der assyrischen Kunst.

Sanheribs Nachfolger Asarhaddon (681—668), der Eroberer Ägyptens, kommt kunstgeschichtlich nur als Erbauer des nie vollendeten gewaltigen Südwestpalastes zu Kalach in Betracht. Unter seinem Sohne Assurbanipal (668—626), dem Sardanapal der Griechen, aber erlebte die assyrische Kunst in neuer Eigenart eine letzte Blüte. Die Kunst Assurbanipals kann es an Kraft und strenger Größe mit derjenigen Assurnasirpals freilich nicht aufnehmen, ist aber klarer, freier und reiner als diejenige Sanheribs. Das assyrische Naturgefühl, das sich am großartigsten in den Tierdarstellungen äußert, erhebt sich zur höchsten Wahrheit, die assyrische Technik zur höchsten Weichheit und Freiheit, die innerhalb der Gesamtstufe der assyrischen Kunst zu erreichen waren. Assurbanipal selbst errichtete sich den hauptsächlich durch Hormuzd Rassam und George Smith zu Kujundschik wieder bloßgelegten Nordwestpalast, dessen prächtige Alabasterreliefs zu den Zierden des British Museum gehören. Die Schlachtszenen, die die Kriege Assurbanipals gegen die Elamiten darstellen, sind freilich im ganzen genommen ebenso überfüllt, ebenso zerstreut und verwirrt wie diejenigen Sanheribs. Aber die Einzelheiten sind oft geschmackvoller und lebendiger; und wie in absichtlicher Reaktion gegen das Vorwiegen der landschaftlichen Gründe werden diese manchmal gerade bei den Jagdszenen völlig weggelassen (s. die Abbildung, S. 177), dafür in anderen Fällen aber mit so fein und liebenswürdig in sich abgeschlossenen Stillleben ausgestattet, daß diese manchmal zum Hauptzweck der Darstellung geworden zu sein scheinen (s. die obere Abbildung, S. 178). Da schlingen sich Weinranken um Tannen und Cypressen, da hängen die Trauben in natürlicher Fülle zu beiden Seiten herab, da sprießen hochstengelige Sonnenblumen neben dem Parkbaum empor, unter dem eine zahme Löwin liegt. Zu den bekanntesten anderen Darstellungen dieser Folge gehören: Assurbanipal auf der Jagd, wie er in reicher Kleidung zu Pferde den Bogen mit so geschickt bewegter Hand spannt, wie sie früher nicht zur Darstellung gekommen; die wilden Pferde und Ziegen auf der Flucht, die ohne landschaftlichen Grund äußerst lebendig wiedergegeben sind; der verwundete Löwe, der, auf dem Boden sitzend, mit weitgeöffnetem Rachen einen mächtigen Blutstrom ausspeit (s. die untere Abbildung, S. 178); die von drei Speeren durchbohrte Löwin, die, schmerzlich aufbrüllend, die bereits gelähmten Hinterbeine nicht mehr nachzuschleppen vermag; und das Gelage des Königs (s. die Abbildung, S. 179), der neben der thronenden Königin — beide erheben die Schale an ihre Lippen — in einer Weinlaube



Bronzegefäß von Nimrud. Nach Layard (II, pl. 60). Vgl. Text, S. 172.

ruht, vor der die Musikanten in einem Palmen- und Cypressenhain aufspielen. Mit Brunn bereits frühgriechischen Einfluß in diesen Werken zu finden, erscheint freilich zu gewagt.

Es dauerte noch über ein Jahrhundert, bis irgend ein jüngeres Kunstvolk in der großen Kunst die Stufe der Wahrheit und Freiheit erklommen, die die Assyrer hier in ihrer Art erreicht hatten. „Die Holländer des Altertums" hat Oppert sie genannt. In Bezug auf die Ausbildung der Landschaft, auf die Durchbildung der Tiergestalten in ihren Formen und Bewegungen, in Bezug auf den ganzen Wirklichkeitssinn, mit dem sie geschichtliche Begebenheiten, soweit ihr Vermögen reichte, darstellten, kann man das gelten lassen. Man darf aber auch den idealen Geist nicht übersehen, der uns aus manchen der großen Zeremonienbilder anspricht, die uns den König im Verkehr mit Göttern und guten Geistern zeigen. Diese als geflügelte Menschen darzustellen, ist eine in Ägypten nicht von Haus aus einheimische, wenn auch später in Bezug auf



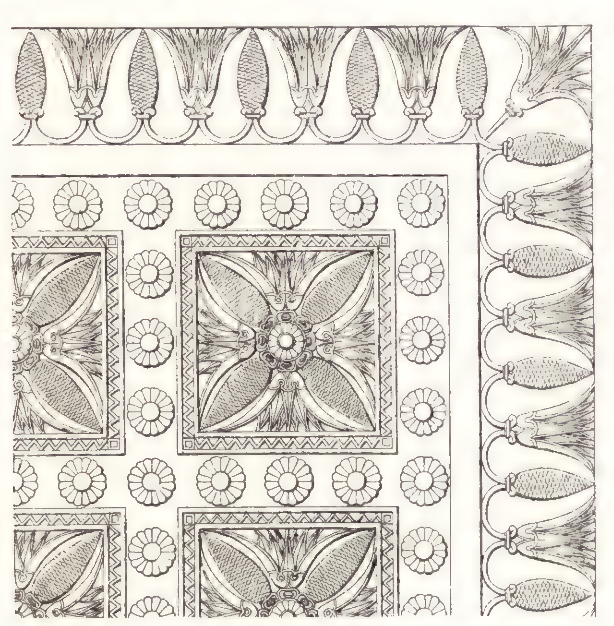
Sanherib, Roß und Diener. Relief vom Palaste zu Ninive. Nach Photographie des Berliner Museums. Vgl. Text, S. 173.

bestimmte Gottheiten angenommene mesopotamische Besonderheit, die sich in den christlichen Engeldarstellungen bis auf den heutigen Tag erhalten hat. Freilich hielten die Assyrer daneben auch an tier-menschlichen Zwitterbildungen weniger idealer Art zur Bezeichnung des Überirdischen fest; doch sind manche ihrer Zwitterbildungen organischer gestaltet als diejenigen der Ägypter. Von einer Verklärung des menschlichen Leibes aus ihm selbst heraus zu göttlicher Idealität und von einer Durchgeistigung des menschlichen Antlitzes mit seelischen Empfindungen aber blieben die Assyrer ebensoweit entfernt wie die Ägypter; ja, in der Individualisierung der Leiber und besonders der Köpfe blieben sie weit hinter ihnen zurück; die Bildniskunst blieb ihnen fremd. Ein zeitgemäßer Fortschritt zeigt sich den Ägyptern gegenüber nur in Einzelheiten, keineswegs in der ganzen Entwickelungsstufe, auf der ihre Kunst steht.

Unter Assurbanipals Nachfolgern nahm die assyrische Herrlichkeit ein jähes Ende. Nabopolassar von Babylon verband sich mit Kyaxares von Medien zur Bekämpfung des gemeinsamen Erbfeindes. Um 606 hatten sie ihr Ziel erreicht. „Alle vier Residenzen", sagt Ed. Meyer, „Ninive, Dur-Sarrukin, Kalach und Assur, gingen in Flammen auf und wurden dem Erdboden gleich gemacht, um nie wieder bewohnt zu werden . . . Gründlicher ist nie ein Volk vernichtet worden als die Assyrer."

3. Die neubabylonische Kunst.

Babylon lag zum größten Teil noch in Trümmern, als Nabopolassar das alte Euphratreich zu neuem Leben erweckte. Den wenigsten übrigen Städten des Reiches war es besser ergangen als der Hauptstadt. Was nicht von Feindeshand zerstört worden, war durch Verwahrlosung und Verarmung zu Grunde gegangen. Nabopolassar selbst nahm die Herstellung Babylons in die Hand. Er begann die Anlage der gewaltigen Befestigungswerke der Hauptstadt und die Errichtung eines neuen Herrscherschlosses. Aber erst seinem Nachfolger Nebukadnezar II. (604 bis 562) war es beschieden, dem neubabylonischen Reiche eine neubabylonische Kunst zu geben. Nicht nur in Babylon selbst, sondern in allen Städten des Landes, in Ur, Larsa, Urek, Nippur, Sippara, stellte er die verfallenen Tempel wieder her, erneute er die Befestigungs- und Kanalisierungsbauten, schmückte er die Paläste mit frischer Pracht. Nicht seine Feldzüge, sondern seine Bauten betrachtete Nebukadnezar als seine eigentlichen Thaten. Nur ihrer rühmte er sich in seinen Inschriften. Und wie Nebukadnezar am Anfang, so suchte Nabonid (555—539) am Ende des neubabylonischen Reiches, das Kyros, der große Perserkönig, schon 538 eroberte, den Glanz der früheren Jahrtausende Babyloniens forschend und schaffend wieder zu beleben. Nicht viel länger als ein halbes Jahrhundert blühte die neubabylonische Kunst. Weiter entwickelt kann sie sich während dieser Zeit kaum haben. Die Spuren, die sie hinterlassen hat, sind auch nicht eben zahlreich; die französischen und englischen Grabungen haben gerade hier keine bahnbrechenden Erfolge gehabt; eher lassen die Arbeiten, die die deutsche orientalische Gesellschaft gegenwärtig an der Stätte der alten Weltstadt ausführen läßt, günstige Ergebnisse erkennen. Zum Glück aber stehen die Schriftquellen gerade hier den erhaltenen Bruchstücken ergänzend und erläuternd zur Seite.



Thürschwelle aus dem Palast Sanheribs zu Ninive. Nach Layard (II, pl. 56). Vgl. Text, S. 173.

Das gewaltige Viereck der Stadt Babylon war nach Herodot an jeder Seite 120 Stadien (etwa 22 km) lang. Von außen lief an allen vier Seiten ein breiter Wassergraben entlang. Dann folgte die aus gebrannten Ziegeln, Asphalt und Rohrschichten errichtete Riesenmauer, deren Breite Herodot auf 50, deren Höhe er auf 200 Ellen schätzte. Spätere Schriftsteller geben niedrigere Maße an; jedenfalls werden die Türme, nach Ktesias 250 an Zahl, in jene Höhe mit eingerechnet sein. Die Schriftsteller stimmen darin überein, daß man mit Viergespannen auf der Mauer umwenden konnte; und die neuesten deutschen Ausgrabungen, die eine Mauerdicke von nahezu 42 m festgestellt haben, bestätigen diese Angabe. Die hundert Thore der Mauer

waren von Erz, samt den Pfosten und Simsen. Daß eherne Thore in Babylon gebräuchlich waren, beweist auch Rassams Fund der Hälfte einer mächtigen bronzenen Thürschwelle in Borsippa. Die an ihrer oberen Seite mit Rosetten in Viereckfeldern geschmückte Vollgußplatte befindet sich im British Museum. Der Euphrat, der die Stadt durchfloß, trennte sie in zwei Seiten; diese waren durch eine Brücke verbunden, deren Steinpfeiler, „mit Kunst in die Tiefe gesenkt", durch eiserne Zapfen zusammengehalten und mit Zedern- und Cypressenbalken sowie Palmenstämmen der größten Art flach bedeckt waren.

Die Hauptwerke auch der neubabylonischen **Baukunst** waren Paläste und Tempel. Die beiden an den Stromseiten einander gegenüberliegenden Königspaläste standen durch einen gewölbten Gang unter dem Flußbett miteinander in Verbindung. Der Palast des linken Ufers, der durch eine dreifache Mauer geschützt war, zeichnete sich durch seine Größe und Pracht aus. Mit ihm waren auch die berühmten hängenden Gärten der Semiramis verbunden, die die Alten zu den sieben Weltwundern zählten. Ninus und Semiramis als Erbauer Babylons sind freilich Fabelwesen der griechischen Geschichtschreibung; und schon Diodor, der die hängenden Gärten nach Ktesias am ausführlichsten schildert, bemerkte, daß sie nicht von Semiramis herrührten, sondern jüngeren Ursprungs seien. Wir wissen, daß Nebukadnezar diesen Kunstgarten für seine medische Gemahlin Amytis anlegen ließ, um ihr die Berge ihrer Heimat zu ersetzen. Diodor schildert ihn als Terrassenanlage, „ansteigend wie ein Berg, ein Stockwerk über das andere, so daß er wie ein Theater aussah. Mauerreihen stützten die ansteigenden Terrassen ... die höchste Mauer trug die oberste Terrasse des Gartens, der von gleicher Höhe mit der Stadtmauer war ..." Daß die Stockwerke auf Wölbungen ruhten, fügt Strabo hinzu. Zu den Hauptgebäuden Babylons aber gehörte auch der große Tempel des Bel, der berühmte Turm von Babel. Herodot schildert ihn aus eigener Anschauung. Die Umfassungsmauern des Gesamtheiligtums bildeten nach ihm ein Viereck, das an jeder Seite zwei Stadien (etwa 370 m) lang war; „und in der Mitte dieses Heiligtums war ein Turm gebaut, durch und durch von Stein, ein Stadion (185 m) lang und breit; und auf diesem Turm stand ein zweiter Turm und auf diesem wieder ein anderer und so acht Türme, immer einer auf dem anderen. Von außen aber führte eine Wendeltreppe um alle Türme herum und hinauf; und in dem letzten Turm ist ein großer Tempel ..." Man sieht, Herodot schildert einen Stufentempel der uns bereits geläufigen Art.



Jagdszene. Relief von Kujundschik. Nach Photographie von Mansell. Vgl. Text, S. 174.

Die anderen Künste entfalteten sich auch in Babylon im engsten Anschluß an die Baukunst. Die Götter der babylonischen Bildhauerei kennen wir nur aus den Schriftquellen.



Tiergartenszene. Relief von Kujundschik. Nach Photographie von Mansell. Vgl. Text, S. 174.

Herodot und Diodor berichten von goldenen und silbernen Riesenstandbildern, die jenen Tempel auf der Höhe des Belturms schmückten. Von einer goldenen Kolossalstatue des Bel berichtet auch der Prophet Daniel (III, 1); von ehernen Königsbildern erzählt Diodor nach Ktesias.



Blutspeiender Löwe. Relief von Kujundschik. Nach Photographie von Mansell. Vgl. Text, S. 174.

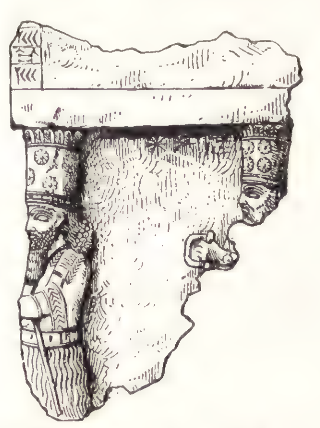
Erhalten hat sich von architektonischen Bildhauerarbeiten z. B. im British Museum ein in El Kasr gefundenes Kalksteinbruchstück (s. die untere Abbildung, S. 179), das zwei bärtige Männer darstellt, die auf ihrer hohen Federtiara atlantenartig einen Simsbalken tragen.

Dekorativen Zierzwecken aber haben wohl auch die kleinen mit Reliefdarstellungen geschmückten babylonischen Terracottaplatten gedient, von denen die von Rawlinson in Birs-Nimrud gefundene dem British Museum gehört; anschaulich genug stellt sie einen halbnackten Diener dar, der einen mächtigen Hund an der Leine führt (s. die Abbildung, S. 180).



Königsgelage in einer Weinlaube. Relief von Kujundschik. Nach Photographie von Mansell. Vgl. Text, S. 174.

Metallverkleidungen scheinen in Babylon eine noch größere Rolle gespielt zu haben als in Ninive. Philostratos sagt: „Die babylonischen Königspaläste leuchten in ihrer Erzbekleidung in die Ferne; die Frauengemächer, Herrenräume und Gänge sind statt mit Gemälden mit versilberten und vergoldeten, manchmal auch wirklich goldenen Darstellungen geschmückt.“ Besser bestätigen können wir die Nachrichten über wirklich farbige Wandgemälde an den Mauern des Hauptpalastes. An der mittleren Mauer waren „allerlei wilde Tiere“ in natürlichen Farben dargestellt. Dasselbe wird von der inneren Mauer und ihren Türmen berichtet: „Das Ganze“, sagt Diodor, „stellte eine Jagd vor mit zahlreichen wilden Tieren, deren Figuren mehr als vier Ellen hoch waren. Darunter war auch Semiramis abgebildet als Reiterin, wie sie mit dem Wurfspieß einen Panther erlegt, und nahe dabei ihr Gemahl Ninos, wie er mit der Lanze einen Löwen niederstößt.“ Wahrscheinlich hatte der Berichterstatter einen der bartlosen Begleiter des Königs, wie wir sie aus der assyrischen Kunst kennen, für die Königin angesehen. Daß diese Gemälde aus überglasten Ziegeln zusammengesetzt waren, haben die Ausgrabungen unseres Jahrhunderts festgestellt. Die Kunst, die Ziegel zu bemalen, mit Glasfluß zu überziehen und zum Schmuck der Gebäude zusammenzusetzen, war in Babylon heimisch. Die Assyrer machten nur einen sparsamen Gebrauch von der Ziegelmalerei, in der sie auch nie den Schmelz und die Farbenpracht der Babylonier erreichten. Der assyrische Ziegelschmelz verhält sich, wie Oppert es ausdrückt, zum babylonischen wie Wasserfarben- zur Ölmalerei. Daß die Darstellungen auf Ziegeln infolge der Herstellungsweise hier wie dort etwas über dem meist blauen Grunde erhöht waren, thut ihrer Erscheinung als Flächendarstellungen keinen Abbruch. Die assyrischen Kalkstein- und Alabasterreliefs



Kalksteinbruchstück von El Kasr. Nach Perrot et Chipiez. Vgl. Text, S. 178.

verwandelten sich unter den Händen der neubabylonischen Künstler von selbst wieder in Ziegelgemälde. Zahlreiche Bruchstücke glasierter Backsteine sind in den Zimmern Babylons denn auch wieder aufgehoben worden. Eine zusammenhängende Darstellung konnte freilich noch in keinem Falle zusammengesetzt werden. Aber Teile von Tieren und Menschen, Hufe von Pferden, menschliche Augen und Bartlocken, Teile von Bäumen und Blättern, dem Schuppennetz, das die Berge darstellt, und den Spiralen, die das Wasser wiedergeben, haben sich erhalten. Ruht Opperts Hauptausbeute an derartigen Ziegelbruchstücken auch auf dem Grunde des Tigris, so haben sich im British Museum und im Louvre doch genug ähnlicher Stücke erhalten, um unserer Einbildungskraft an der Hand der assyrischen Reliefplatten der Zeit Sanheribs und Assurbanipals zu gestatten, die Jagdbilder der Burgmauern von Babylon im Geiste zu ergänzen; und die gegenwärtigen deutschen Ausgrabungen werden das Berliner Museum mit einer Fülle ähnlicher Bruchstücke versehen. Die Inschriften stehen weiß auf blau. Gelb, Schwarz und Weiß sind auch hier neben Blau die Hauptfarben. Rot ist selten, ein sehr dunkles Gelb häufiger; von grünem Grunde berichten die neuen deutschen Meldungen.



Diener mit Hund. Neubabylonische Terracottaplatte. Nach Maspero. Vgl. Text, S. 179.

Die wenigen erhaltenen Werke dekorativer Plastik, auf die wir hingewiesen haben, die Siegelcylinder, soweit sie neubabylonischen Ursprungs sind, und die zahlreichen Bruchstücke von Ziegelgemälden zeigen, daß der neubabylonische Stil keineswegs eine besondere Weiterentwickelung des mesopotamischen Stils über den assyrischen hinaus bedeutet. Nur meint man im Sinne der Gesamtentwickelung der damaligen Zeit einzelnen Bruchstücken eine etwas größere Geschmeidigkeit der Formensprache anzufühlen. Weniger auf den Zeitgeist als auf die Bodenbeschaffenheit Mittel- und Südmesopotamiens aber ist es zurückzuführen, daß der Ziegelschmelz- und Metallschmuck in der Zierkunst Babylons unumschränkter herrschte als in der assyrischen, der ausgiebige Steinbrüche zur Hand waren.

III. Die vorhellenische Kunst des östlichen Mittelmeergebietes und angrenzender Länder.

1. Die „mykenische“ Kunst.

Den beiden alten selbständigen, in sich befriedigten Kunstwelten des Nilthals und Mesopotamiens tritt dem Alter und der Bedeutung nach als drittes Kunstreich das Ländergebiet gegenüber, dessen Küsten vom östlichen Mittelmeer bespült wurden: vor allen Dingen Syrien, Kleinasien, die Inseln des Ägäischen Meeres und der Ostrand Griechenlands. Die Keime einer bodenwüchsigen Kunst sind in diesem Ländergebiet auf den Fittichen des Seewindes von einer Küste zur anderen getragen, mannigfach von ägyptischen und altbabylonischen Zuflüssen befruchtet, in manchen Beziehungen aber auch von der heimischen Sonne selbständig aus sich heraus entwickelt worden.

Gleichzeitig mit der Blüte des „neuen Reiches" in Ägypten und mit der Nachblüte der altchaldäischen Gesittung in Babylon unter der Herrschaft der Kossäer blühte im 2. Jahrtausend v. Chr. an den Küsten und auf den Inseln des Ägäischen Meeres jene Kultur, die man seit den bahnbrechenden Ausgrabungen H. Schliemanns in Mykenä kurzweg als die „mykenische Kultur" zu bezeichnen pflegt. Die „mykenische" Kunst ist demnach älter als die bekannte assyrische, älter als die bekannte phönikische, älter als die kleinasiatische Kunst der Zeit Homers. Auf die noch älteren Vorstufen der Kunst, wie sie z. B. in den unteren Schichten des trojanischen Ausgrabungsfeldes zum Vorschein gekommen, ist schon in den vorgeschichtlichen Abschnitten hingewiesen worden. Die vormykenische ägäische Kunstepoche der Insel Kreta, die uns durch Evans' Entdeckungen einer Bilderschrift auf kretischen Steinen näher gerückt worden ist, geht, wie diejenige mancher anderen Inseln des Ägäischen Meeres, allmählich in die mykenische über. Die auf der Insel Thera gefundenen Altertümer, die nachweislich bis ins Ende des 3. Jahrtausends v. Chr. hinaufreichen, Reste von farbigen Wandmalereien mit Linien- und Pflanzenverzierungen und Scherben von ornamental bemalten Thongefäßen, sind den mykenischen schon nahe verwandt. Zwei aus grünem Marmor gearbeitete Urnen in Pfahlhausform, eine rechteckige aus Melos, eine runde aus Amorgos, von denen die erste der Münchener Sammlung gehört, zeigen die reichen Spiralverzierungen der mykenischen Bronzezeit. Die eckig stilisierten, unförmlichen, nackten weiblichen Grabfiguren mit auf der Brust übereinander gelegten Armen, wie sie in Gräbern von Amorgos und anderen Inseln zum Vorschein gekommen sind, weisen wohl schon über die mykenische Zeit hinab. Die Blütezeit der eigentlichen mykenischen Kunst fällt zwischen 1500 und 1200 v. Chr. Dieser Zeit gehören ihre Hauptburgen Tiryns und Mykenä in der nachmaligen peloponnesischen Landschaft Argolis, gehört Troja an der kleinasiatischen Küste an. Seit 1893 wissen wir, daß von den an der Stätte des alten Troja (zu Hissarlik) ausgegrabenen Städten nicht die zweite von unten, wie Schliemann annahm, sondern erst die sechste die Stadt der mykenischen Kultur und somit auch die „heilige Ilios" Homers war. Aber auch zu Knossos auf Kreta und selbst auf der Akropolis zu Athen sind Baureste und Kunstwerke aus dieser Blütezeit „mykenischen" Lebens zum Vorschein gekommen; und ihre Gräber haben sich, reich an Gegenständen der Kleinkunst, nicht nur zu Mykenä, zu Nauplia, zu Amyklä (Vaphio) auf der peloponnesischen Halbinsel, sondern auch zu Spata, Menidi, Eleusis in Attika, zu Orchomenos in Böotien, zu Dimini (Volo) in Thessalien und, außer auf Kreta, auch auf Rhodos, auf Cypern und anderen Inseln der Spatenwissenschaft der Archäologen geöffnet. Die wichtigsten Stätten hat Schliemann zwischen 1870 und 1890 ausgegraben und beschrieben. Was er begonnen, hat W. Dörpfeld hüben wie drüben, hat Chr. Tsountas auf griechischem Boden noch systematischer und wissenschaftlicher weitergeführt. Die mykenischen, vorphönikischen, aber auch die noch älteren vorgeschichtlichen Gräber Cyperns hat M. Ohnefalsch-Richter bestimmt; Reste einer mykenischen Ansiedelung in Unterägypten hat Flinders Petrie zu Kahun ausgegraben. Die Fundstücke, die Schliemann in Troja dem Boden abgewonnen, befinden sich, abgesehen von denjenigen, die nach Konstantinopel geliefert werden mußten, im Museum für Völkerkunde in Berlin, die auf griechischem Boden ausgegrabenen Schätze im Hauptmuseum zu Athen. Nur versprengte Gegenstände liegen in anderen Sammlungen.

Die Träger der „mykenischen" Kultur sind die Bewohner Griechenlands vor der „dorischen Wanderung", die um 1100 v. Chr. stattfand, die Vorgänger, wahrscheinlich aber, wenigstens in der Seitenlinie, auch die Vorfahren der nachmaligen Hellenen, von denen sie als „Pelasger" bezeichnet zu werden pflegten. Im Lichte der Homerischen Dichtungen erscheinen sie als die

„hellumschienten", die „hauptumwallten" Achäer, die Troja, die heilige Stadt, zerstörten. Homer besang, wie die Sänger unseres Nibelungenliedes, die Heldenthaten der Geschlechter, die Jahrhunderte vor ihm gelebt. Die Kunst, die er ihnen oder gar ihren Göttern in der ausführlichen Schilderung von Schilden, Bechern und anderen Dingen zuschrieb, war jedenfalls die Kunst, die er vor Augen hatte. Daß Jahrhunderte alte Werke, also Werke der „mykenischen" Zeit darunter gewesen, wird dadurch nicht unwahrscheinlich, daß er außer ihnen auch zeitgenössische Werke phönikischen Ursprungs nennt.

Die mykenische Gesittung ist durch und durch bronzezeitlich. Ungleich der homerischen Eisenzeit, kennt sie nur bronzene Waffen und Werkzeuge. Selbst eiserne Schmuckringe stellen sich erst ganz an ihrem Ende ein. Vorgeschichtlich ist sie nur, insofern Dichtkunst keine Geschichte ist. Doch hat Evans nachgewiesen, daß jene alte, vielleicht ursprünglich noch ideographische Bilderschrift Kretas, in linearisierter Gestalt der Buchstabenschrift genähert, sich vereinzelt auf Werken des ganzen mykenischen Kulturgebietes erhalten hat; und es bleibt abzuwarten, zu welchen Ergebnissen fernere Funde dieser Art oder die Entzifferung der Zeichen führen.



Das Löwenthor zu Mykenä. Nach einer Photographie. Vgl. Text, S. 183.

Bronzezeitlich kann man auch die megalithische Bauweise der Burgmauern dieses Gebietes nennen. Jeder Burghügel trug in sich selbst die Steine, die sich zu seinen Mauern zusammenfügten. Den „kyklopischen" Mauern im eigentlichen Sinne, die mit nur außen behauenen Natursteinen unregelmäßig aufgetürmt wurden, gesellen sich, besonders in den Thorbauten, bald regelmäßige Schichten viereckig zugehauener Quadern, ja in Mykenä selbst tritt an einigen Stellen bereits der jüngere Polygonalbau hinzu, der aus sorgfältig behauenen und aneinander gepaßten, wenn auch unregelmäßig vielseitigen Steinblöcken mit regelrechtem Fugenschluß besteht. In Ägypten und in Mesopotamien unbekannt, bleibt dieser Polygonalbau in Griechenland die klassische Form für die Errichtung von Stadtmauern.

Die Entwickelung der Thore in diesen Burgmauern stellt Perrot sich in der Art vor, daß zwei sparrenförmig gegeneinander gelehnte Steinpfosten, die mit der Schwelle ein Dreieck bilden, die ursprünglichste, zwei senkrecht einander gegenübergestellte, durch einen mächtigen Steinbalken verbundene Pfosten, über denen zur Verminderung des Druckes ein Dreieck ausgespart ist, die höchste Stufe der Entwickelungsreihe darstellen. Das Löwenthor zu Mykenä, das als Muster der

ausgebildeten Bauart gelten kann, trägt in der That den wagerechten Steinbalken über nahezu senkrechten Steinpfosten, und sein Entlastungsdreieck wird durch eine Steinplatte geschlossen, deren mächtige Reliefdarstellung im Wappenstil eine Säule zwischen zwei halbaufgerichteten Löwen zeigt (s. die Abbildung, S. 182). Diese Säule ist das Ur- und Vorbild aller mykenischen Säulen. Oben dicker als unten, ruht sie auf schmalem, niedrigem runden Fußstück und ist mit einem Kopfstück geschmückt, das in der Richtung von unten nach oben aus einem Ringe, einer Kehle, einem mächtigen Wulst und einer Viereckplatte (Abakus) besteht. Auf dieser Platte liegen als Gebälk vier Scheiben, über denen eine zweite Viercktafel den oberen Abschluß bildet. Offenbar ist diese Steinsäule den Holzsäulen der mykenischen Paläste nachgestaltet. Die vier Scheiben stellen Rundbalkenköpfe dar. Auch die Verjüngung nach unten, die nur der mykenischen Säule eigentümlich ist, läßt sich aus dem Holzstil erklären. Tisch- und Stuhlbeine zeigen noch heute diese Gestalt.

Baugeschichtlich lehrreich sind die Gänge und Kammern in den Burgmauern von Tiryns. Die Gänge sind durch Vorkragung mit einem spitz zulaufenden Scheingewölbe versehen; die ebenso gestalteten Thüren führen seitwärts in ebenso bedeckte Vorratskammern. Wo diese selbst zerstört sind, fällt das Tageslicht durch die scheinbar spitzbogigen Thüröffnungen in den Gang, der dadurch von fern das Ansehen einer gotischen Galerie erhält.

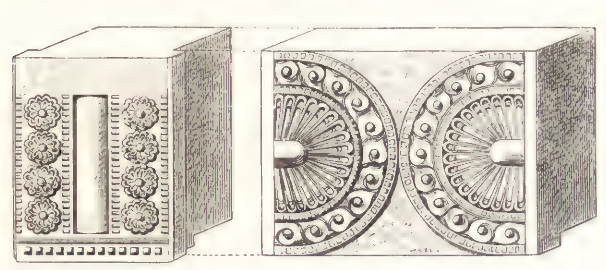


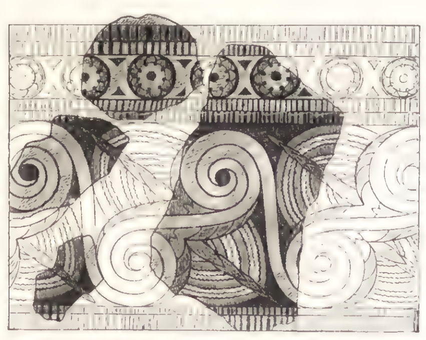
Grundriß des Palastes von Tiryns. Nach Schliemann und Dörpfeld.

Von den **Burgpalästen** selbst haben die Ausgrabungen so viel wieder bloßgelegt, daß außer ihrem Grundriß wenigstens die Art ihres Aufbaus und ihres Wandschmucks erkennbar ist. Bruchsteine, Luftziegel und Holz bilden ihr Material. Es verdient bemerkt zu werden, daß dem gegenüber gerade die „sechste", die mykenische Stadt Trojas den Fortschritt zum Steinbau vertritt. Gebrannte Ziegel waren unbekannt. Aus Stein bestanden in Tiryns und Mykenä nur die unteren Teile der Mauern und die im Estrich versteckten Fußstücke der Säulen, aus ungebrannten Ziegeln mit fachwerkartigen Holzbalkeneinlagen die oberen Mauerteile, aus Holz die Säulen nebst ihren Kopfstücken, ihrem Gebälk, den ihnen gegenüberstehenden Wandpfeilern und dem flachen, mit einem Estrich von gestampftem Lehm bedeckten Dach. Die Wände erheischten eine Verkleidung, zu der Holztafeln, Metallplatten, hier und da auch kostbare Steinarten, am häufigsten aber ein Kalkbewurf verwandt wurde, wie er leicht dem kalkreichen Gestein der griechischen Gebirge abgewonnen werden konnte.

Im größten Umfang sind die Grundmauern des Palastes zu Tiryns aufgedeckt (s. die obenstehende Abbildung). An den großen offenen Burghof im Süden der Anlage grenzen zwei mächtige Thorbauten von gleichem Grundriß (K und H). Die Thormauer ist hier wie dort

nach außen und nach innen durch eine Halle geschützt, die sich nach beiden Seiten mit zwei Säulen zwischen den vortretenden Seitenmauerenden (Anten) öffnet. Es ist die echt griechische Propyläenanlage, die wir noch in der Blütezeit hellenischer Kunst wiederfinden. Durch das kleinere dieser Thore (K) betreten wir zunächst den geräumigen, von Säulenhallen umgebenen Rechteckhof (L), in dem noch die Stätte des Zeusaltars, der hier angebracht war, sichtbar ist (A). An die Nordseite des Hofes grenzt die Vorhalle des Hauptbaues, das „Megaron" der Männer (M). Drei nebeneinander liegende Thüren führen in den inneren Vorsaal; dieser öffnet sich durch eine unverschlossene Thür in das eigentliche Megaron, den mächtigen Rechtecksaal, in dessen Mitte der große Herd steht, noch heute von den Fußstücken der vier Säulen umgeben, die das Dach trugen. Wie der Mittelraum zugleich bedeckt und, um das Licht herein und den Herdrauch hinauszulassen, geöffnet war, ist eine ungelöste Streitfrage. Die Forscher, die die doch nur entfernte Ähnlichkeit dieser ganzen Anlage mit den ägyptischen Tempelbauten betonen, sind geneigt, auch hier ein von den Holzsäulen getragenes erhöhtes Mittelschiff mit seitlichen Lichtöffnungen anzunehmen. Die Frauenwohnung (O) ist eine kleinere Wiederholung des Männersaales. Das mykenische Herrenhaus gilt als Vorbild des griechischen Tempels. Perrot und Chipiez gehen so weit, Herstellungen des mykenischen Gebälkes zu veröffentlichen, die, im Holze vorgebildet, bereits alle Einzelheiten des dorischen Steingebälks zeigen. Halten wir uns an Greifbares, so werden wir uns die Gestalt der mykenischen Holzsäulen wenigstens nach Maßgabe der erhaltenen steinernen Ziersäulen herstellen dürfen, z. B. der Säule des Löwenthors, die ja noch ein Stück des in Stein übersetzten Holzgebälkes zur Schau trägt.


Alabasterfries aus dem Palaste zu Tiryns. Nach Perrot et Chipiez.


Spiralennetzmuster aus einer Wandmalerei von Tiryns. Nach Perrot et Chipiez. Vgl. Text, S. 185.

Vom Wandschmuck der mykenischen Paläste haben sich dagegen wirkliche Bruchstücke erhalten. Ein plastisches Zierstück dieser Art ist der Alabasterfries aus der Vorhalle des Männersaales zu Tiryns (s. die obere Abbildung). Seine Einzelglieder bestehen aus einer Verzierung, die in der mykenischen Kunst auch sonst nicht selten, aber ihr eigentümlich ist. An einen senkrechten, zum Teil mit Rosetten besetzten Mittelbalken schließt sich links und rechts je ein liegendes Halbrund an, dessen Mittelstück aus einem palmettenartigen Fächer besteht, während sein Rand aus einer herzförmig verlaufenden Spiralenreihe gebildet wird. Perrot und Chipiez, denen Noack zustimmt, denken sich diesen Fries dergestalt im Holzgebälk der Vorhalle des Megaron eingesetzt, daß seine vorspringenden senkrechten Balken thatsächlich die Balkenköpfe deckten und markierten. Er würde auf diese Weise als Vorbild des späteren dorischen Triglyphenfrieses anzusehen sein. Die zurücktretenden, mit den fächerförmigen Halbkreisen verzierten Platten würden die Metopen darstellen. Die Ziermuster des Frieses

aber heben sich von blauem Glasfluß ab, so daß die „blauen Friese", die nach Homer den Palast des Alkinoos schmückten, nicht mehr nur der Märchenwelt des Dichters angehören.

Zahlreiche Bruchstücke des Kalkbewurfes der Wände zeugen von dem Umfang, in dem diese bemalt gewesen. Man erkennt, daß die Farben auf den nassen Kalk aufgetragen worden, daß hier also die wirkliche Freskomalerei in die Kunstgeschichte eintritt. Die Farben, die sich in schwachen Umrissen vom weißen oder blauen Grunde abheben, sind nur rot, gelb und blau. Unter den bildlichen Darstellungen, auf die wir später zurückkommen, ist „das Einfangen eines Stieres" die wichtigste. Unter den Ziermustern finden sich manche, die die mykenische Kunst in anderen Materialien und Techniken oft wiederholt hat; z. B. ein eigentümliches Netzmuster mit reich geschwungenen Rautenmaschen und Kreisaugen, ferner Spiralengewinde, Wellenlinien jeder Art und einander zugewandte, zur Herzform zusammengeschlossene Voluten, ineinander gesteckte liegende Herzblätter und wirkliche Pflanzenzweige in blasenförmiger Umrahmung. Von besonderer Bedeutung ist ein Spiralenbandmuster mit einem Rosettenbandrande, das wie eine einzelne Reihe aus dem Spiralennetzmuster der ägyptischen Grabdecken des neuen Reiches aussieht (s. die untere Abbildung, S. 184). Daß dieses Muster, das wir in noch etwas älterer Gestalt in Orchomenos wiederfinden werden, unmittelbar aus der ägyptischen Kunst herübergenommen worden, ist augenscheinlich. Wie derartige Muster sich übers Meer verbreitet haben könnten, läßt ein von Evans auf Kreta gefundener geschnittener Stein ahnen, der, sozusagen mit einer Masche des gleichen Spiralennetzes, doch mit anderem Mittelblatte geschmückt ist (s. die obenstehende Abbildung).

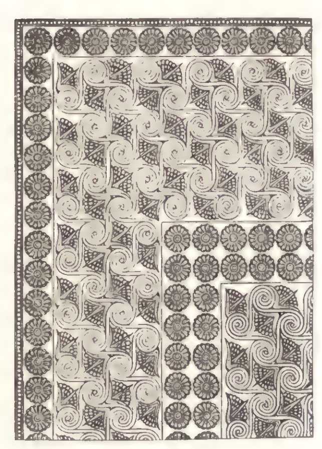

Geschnittener Stein von Kreta. Nach Evans.

Inhaltreicher als die Wohnungen der Lebenden sind die Behausungen der Toten aus dem mykenischen Zeitalter, die sich erhalten haben. Die wichtigsten von ihnen liegen in Mykenä selbst. Die Schachtgräber neben der Innenseite des Löwenthores sind die älteren, die Kuppelgräber in der Unterstadt die jüngeren. Für die Baugeschichte gewinnen jene Schachtgräber einige Bedeutung nur durch die kreisrunde Steineinfriedigung, in der sie nach europäisch-bronzezeitlicher Anordnung liegen. Die Gräber sind mit Steintafeln (Stelen) geschmückt. Die Tafeln der Frauengräber sind, wie besonders Schuchardt dargethan hat, schlicht und schmucklos; diejenigen der Männergräber sind in leicht erhabener Arbeit mit mäanderartigen Linienspielen und mit bildlichen Darstellungen geschmückt, die den Auszug des Verstorbenen auf zweiräderigem Streit- oder Jagdwagen zeigen. Als die älteren gelten die Gräber, in denen die männlichen Leichen mit goldenen Gesichtsmasken, Brustplatten, Gürteln und reichstverzierten Waffen bedeckt, die weiblichen Leichen mit den prächtigsten goldenen Diademen, Kronen und Gehängen geschmückt lagen, die Gefäße aber aus Gold und Silber bestanden; für jünger werden die Gräber angesehen, in denen die Gesichtsmasken der Männer, die Ohrringe und Armbänder der Frauen fehlten, alle Schmucksachen und Waffen einfacher verziert waren, die Gefäße zum größten Teil aus gebranntem Thon bestanden.


Säule vom „Schatzhaus des Atreus" zu Mykenä. Nach v. Sybel. Vgl. Text, S. 186.

Die Kuppelgräber sind von außen mit Erde bedeckte, bienenkorbförmige Rundsäle, die durch Vorkragung wagerechter Steinschichten scheinbar zugewölbt sind. Ein offenliegender Gang führt als Einschnitt in den Hügel zu dem Eingangsportal. Das bekannteste und bedeutendste

aller Kuppelgräber ist das Bauwerk, das Pausanias, der griechische Fremdenführer der römischen Kaiserzeit, als „Schatzhaus des Atreus" bezeichnete. Von dem reichen Schmuck des vom Entlastungsdreieck überragten Thores haben sich nur Bruchstücke der beiden aus dunkelgrünem Stein gemeißelten Seitensäulen teils in Mykenä, teils in den Sammlungen von Athen, London und München erhalten (s. die untere Abbildung, S. 185). Ihre Gestalt glich derjenigen der Säule des Löwenthores. Nach unten verjüngt, trugen sie oben ein Rundpolster über einer geschwungenen, mit ausgebogenem Blätterkranze geschmückten Kehle. Den Schaft umzogen in wagerechter Richtung mächtige, mit Spiralwellen geschmückte Zickzackbänder. Das Innere des Gebäudes, in dem „Wand und Decke zusammenfließen", war, wie noch vorhandene Einsatzlöcher und Bronzenägel beweisen, mit metallenem Schmuck bekleidet, wahrscheinlich mit Bronzerosetten. Es mißt etwa 15 m in der Höhe und im Durchmesser. An einem zweiten, dem von Frau Schliemann aufgedeckten Kuppelgrabe zu Mykenä fällt eine Ziersäule auf, die bei der „mykenischen" Verjüngung nach unten bereits in dorischer Art gefurcht ist. Als die „wahren protodorischen Säulen" hat man die mykenischen auch schon im Hinblick auf ihre Kapitellbildung bezeichnet. Das Kuppelgrab zu Orchomenos in Böotien aber, das von Pausanias für das Schatzhaus des Minyas gehalten wurde, kommt wegen des Spiralennetzmusters seiner berühmten grünlichen Schieferdecke in Betracht. Die Spiralenzwickel sind hier überall noch mit Palmettenfächern geschmückt. Die Mittelfelder umgibt als Rand ein mit Rosetten besetztes Band. Die streng durchgeführte Scheidung zwischen Rand und Innenfeld bedeutet eine wesentliche Weiterentwickelung der ägyptischen Deckenverzierung (s. die obenstehende Abbildung).


Ein Stück der Decke vom Kuppelgrab zu Orchomenos. Nach Brunn.

Die **Bildnerei** und **Malerei** der mykenischen Kunstwelt läßt sich nur schwer von ihrem Kunstgewerbe abgelöst betrachten. Groß- und Kleinkunst, Kunst und Kunsthandwerk bildeten auch hier noch ein einheitliches Ganzes. Doch lassen sich einige Werke der Bildhauerei und der Malerei ausscheiden, die nicht an Gebrauchsgegenständen haften. Für die **Bildnerei** stehen hier die aus Goldblech getriebenen Totenmasken der ältesten Gräber voran. Wie sie auch hergestellt sein mögen, ob mit mechanischen oder künstlerischen Mitteln, jedenfalls schmiegten sie sich eng den Zügen der mit geschlossenen Augen daliegenden Toten an und machen daher den Eindruck fast erschreckender Wahrheit, jedenfalls stellen sie eine Vorstufe lebendiger Bildniskunst dar (s. die nebenstehende Abbildung). Unter den neuesten Funden auf der Burg von Mykenä wird ein lebensgroßer, unbärtiger menschlicher Kopf aus Porosstein mit trefflich erhaltener, zum Teil eine Art Tättowierung nachahmender Bemalung genannt. Als lebensgroße Steinskulpturen kommen sonst nur die kopflosen Löwen vom Hauptthor Mykenäs in Betracht. Gegenüber den leeren, allgemeinen Formen jener Grabreliefs zeigen sie den Fortschritt zu eingehenderer Muskelbildung


Goldene Totenmaske von Mykenä. Nach Brunn.

und reicherer Belebung der Oberflächen, wie die reifste mykenische Kunst sie verstand. Die zahlreichen formlosen kleinen Idole aus gebranntem Thon, aus Stein, aus Elfenbein, aus Bronze, die im Bereiche der mykenischen Kunst zu Tage gefördert worden, gehören zum großen Teil den vorgeschichtlichen Entwickelungsreihen an, die wir bereits kennen gelernt haben. Das meiste ist als arischen Ursprungs und als einheimische Arbeit anzusehen. Die Ausscheidung der eingeführten oder doch von außen beeinflußten Gegenstände ist bis jetzt noch nicht in allen Fällen möglich gewesen. Wird doch gar das kleine Blei-Idol aus Troja (s. die nebenstehende Abbildung), das eine nackte weibliche Gestalt mit dem „arischen" Hakenkreuz auf dem Schoße darstellt, zwar von den meisten Forschern, wie alle diese Istar-Astarte-Aphroditebilder, für babylonischen Ursprungs erklärt, von Salomon Reinach aber mit als Beweis dafür angeführt, daß alle Figürchen dieser Art arisch-europäischer Abkunft seien. Steht dieses Bleiidol aus Troja ziemlich am Anfang der ganzen Entwickelungsreihe, so muß an ihr Ende die 19 cm hohe weibliche Bronzegestalt des Berliner Museums gestellt werden, die, wahrscheinlich wie ähnliche Gestalten auf Kreta gefunden, mit ihrem abstehenden Fallenrock, dem geflochtenen Zopf auf ihrem Rücken, der rundlichen Wohlgestalt ihrer Büste und der schwungvollen Freiheit ihrer Haltung einen überraschend reifen Eindruck macht (s. die untenstehende Abbildung).



Blei-Idol aus Troja. Nach Perrot et Chipiez.

Die mykenische Malerei tritt uns zunächst in den Bruchstücken ihrer Wandfresken entgegen. Auch ihre figürlichen Bilder gehen nicht über den Dreiklang gelb, rot, blau in schwarzen Umrissen hinaus; und daß sie ohne Raumvertiefung im Profil gehalten sind, versteht sich bei der Altersstufe, der sie angehörten, für uns jetzt schon von selbst. Aus dem Palaste zu Tiryns stammt das schon erwähnte Gemälde des Stierfangs. Ein wilder Stier mit kurzem Kopf und nach vorn geschwungenen Hörnern ist, nach links gewandt, in raschem Laufe wiedergegeben. Ein Mann, der nach mykenischer Art nur mit einem Schurz und Beinriemen bekleidet ist, hat ihn mit der Rechten von hinten an den Hörnern gepackt und schwebt nun, emporgerissen, hoch an der Seite des Tieres. Der Grund des Gemäldes ist blau, der gelbe Stier ist rot gefleckt. Aus einem Seitengebäude der Burg von Mykenä stammt das merkwürdige Bruchstück eines Gemäldes, das Männer mit Eselsköpfen darstellt, die, hintereinander herschreitend, gemeinsam eine Stange auf den Schultern tragen. Das Bild gehörte jener Vorstufe der griechischen Mythologie an, die Milchhöfer als „Polydämonismus" bezeichnet hat. Die mykenischen Halbesel sind die Ahnen der griechischen Satyrn. Humoristisch, wie diese, sind auch sie bereits aufgefaßt. Ein anderes Bruchstück, das zwei Frauen darstellt, wirkt in seinem ausgebildeten Zahnschnittrahmen als Tafelbild, obgleich es auf den nassen Kalk gemalt ist. Zur Tafelmalerei im weiteren Sinne ist auch das Gemälde auf einer Grabstele zu rechnen, die Tsountas in einem Rundgrabe unter den sogenannten Volksgräbern zu Mykenä gefunden. Auf dem mittleren Darstellungsfelde sehen wir fünf Speere werfende, mit Schilden und Helmen bewaffnete Krieger nach rechts schreiten (s. die obere Abbildung, S. 188). Die willkürliche Farbengebung beschränkt sich auch hier auf Gelb, Rot, Blau in schwarzen Umrissen auf weißem Grunde. Vorgreifend, müssen wir



Weibliche Bronzestatue aus mykenischer Zeit. Nach Perrot et Chipiez.

schon hierzu des Gemäldes der Kriegervase aus Mykenä gedenken (s. die untere Abbildung), das außer sechs ausrückenden Kriegern, hinter denen eine klagende Frau steht, fünf anrückende speerschwingende Helden darstellt, die nicht nur in der Kleidung und Bewaffnung, sondern auch in den Formen genau mit denen jener Grabstele übereinstimmen. Es sind, wie überall in der mykenischen Kunst, schlanke Gestalten mit dünnen Beinen, langen Hälsen und Nasen. Jene Stele und diese Vase haften daher gegenseitig für die Heimbürtigkeit ihres mykenischen Stils. Die reifsten erhaltenen Werke des mykenischen Kunstreiches gehören jedoch der Steinschneidekunst, der Goldschmiedekunst und der Kunsttöpferei an.



Krieger auf einer Grabstele von Mykenä. Nach Tsountas (Ἐφημερίς, 1896). Vgl. Text, S. 187.

Die Kunst des Steinschneidens hat fast in dem ganzen Gebiete der mykenischen Gesittung ihre vertieft geschnittenen Siegel- oder Schmucksteine hinterlassen. Da man sie zuerst auf den griechischen Inseln fand, nannte man sie Inselsteine. Gerade auf ihnen läßt sich, von Kreta ausgehend, der Übergang von der ägäischen zur mykenischen Kunst, von den Bilderschriftzeichen zu Buchstabenschriftzeichen, von einfachen Ornamenten, Tier- und Menschendarstellungen zu Jagd- und Kriegsszenen, vom alten Dämonenglauben zum griechischen Heroenmythos verfolgen. Die Formensprache der Schnittbilder der Siegel- und Schmucksteine der reifen mykenischen Zeit zeigt die gut verstandenen, nur etwas überschlanken Gestalten mit den dünnen „Wespentaillen", die lebhaften und sprechenden Bewegungen, wie sie allen Kunstzweigen dieses Kreises eigentümlich sind, in der Tracht der Männer den schwimmhosenartigen Schurz, in der Kleidung der Frauen den abstehenden Fallenrock, die überall wiederkehren; oft auch die natürliche Neigung zu symmetrischem Gleichgewicht, die hier wie überall ohne Dazwischentreten der Webekunst zum Wappenstil führte. Zu den wertvollsten Schmucksteinen der Art gehören zwei breit-ovale Goldringsteine aus einem der ältesten Gräber Mykenäs. Auf dem einen ist eine Hirschjagd, auf dem anderen ein Männerkampf dargestellt (s. die beigeheftete Tafel „Mykenische Stein- schneide- und Goldschmiedekunst", Figur f).



Bruchstück der „Kriegervase" von Mykenä. Nach Furtwängler und Löschke.

Ein Siegelstein aus Kreta erläutert mit seiner Darstellung eines eselköpfigen Dämons, der auf einer Stange über seiner Schulter Jagdbeute trägt, das Eselfresko aus Mykenä (Tafel, Figur g). Noch nicht genügend erklärt ist die berühmte Darstellung eines Goldringes, die uns eine Frauengruppe mit Blumen in den Händen unter einem Baume vor Augen stellt (Tafel, Figur h).



Mykenische Steinschneide- und Goldschmiedekunst.

Nach Brunn (g, i), Perrot et Chipiez (a, b, d, f), Reichel (h) und Schuchardt (c, e, k).



Die Goldschmiedekunst des Fundbereichs der mykenischen Kultur führt uns alle Entwickelungsstufen ihrer Ornamentik und ihrer Bildnerei vor Augen. Von den schlichten, in ihren Einzelgliedern formlosen Diademen der vormykenischen Kunst Trojas bis zu den Goldbechern von Vaphio ist ein weiter Weg. Die Schmuckgegenstände aus getriebenem Goldblech, die in den ältesten Gräbern Mykenäs gefunden wurden, sind zunächst mit Buckeln in konzentrischen Ringen oder in Blattkränzen, mit Stern- und Sternblumenrosetten, mit Wellen- und Spirallinien in allen möglichen Abwandlungen geschmückt, auch zu Drei- und Vierschenkeln gebogen. Daneben treten hier aber von Anfang an als Besonderheit der mykenischen Kunstweise Verzierungen auf, die dem einheimischen Naturleben entlehnt sind. Eine Hauptrolle spielt der Polyp oder Tintenfisch (s. die nebenstehende Abbildung), dessen aufgerollte acht Fangarme sich stilvoll der Spiralenornamentik einreihen, ja beinahe als vorbildlich für sie angesehen werden könnten. Karl Tümpel hat auf die „Heiligkeit“ dieses Seetieres im Sinne jener Tierdämonologie hingewiesen und es wohl mit Recht als den Stammvater der lernäischen Hydra in Anspruch genommen. Aus dem Pflanzenleben kommen Schmuckplatten in Gestalt fächerförmiger Blätter (s. die untenstehende Abbildung) und Blätterkränze einfachster und reichster Gestaltung vor. Andere Goldbleche zeigen ganze Tiergestalten, Hirsche, Katzen, Schwäne, Adler, die manchmal wappenartig gepaart werden. In körperlicherer Rundung erscheint ein wohlgeformter Steinbock als Knopf einer goldenen Haarnadel, und der einheimischen Tierwelt gesellen sich hier und da die Mischwesen Ägyptens oder Vorderasiens. Sphinxe (s. die Tafel bei S. 188, Fig. e) und Greife sind keineswegs selten. Vereinzelt kommen auch menschliche Gestalten vor: besonders oft eine von Tauben umflatterte nackte weibliche Gestalt von recht formloser Bildung, die Istar-Astarte-Aphrodite, deren Nacktheit, wie Reichel dargethan hat, nicht die weibliche Fruchtbarkeit versinnbildlichen soll, sondern mit der wahrscheinlich schon vorsemitischen Sage von der seelenerlösenden Unterweltsfahrt dieser Gottheit zusammenhängt. Die Gegenstände dieser Art sind daher als Totenamulette, die die Unsterblichkeit sichern, aufzufassen (Tafel, Fig. c). Auch auf den goldenen und silbernen Gefäßen der Schachtgräber finden sich die Elemente der meisten dieser Schmuckzüge wieder. Nur das Bruchstück eines Silberbechers geht weit über diese Verzierungsart hinaus. Sein Relief stellt die Verteidigung einer Stadt dar, unter deren Mauern Bogenschützen und Steinschleuderer kämpfen (Tafel, Fig. d). Die Berge, die Bäume, die Burg erinnern in ihrem lockeren landschaftlichen Zusammenhang an die doch viel jüngere spätassyrische Kunst. Die schlanken kämpfenden Männer aber stehen in ihrer heroischen Nacktheit, in der Richtigkeit ihrer Körperverhältnisse, in der Lebendigkeit ihrer Bewegungen ohnegleichen in der Kunst dieses Zeitalters da. Die köstlichsten Kunstwerke indessen, die in den ältesten Schachtgräbern gefunden worden, sind die Dolchklingen. Aus dem sogenannten vierten Grab stammen unter anderem fünf bronzene Klingen, deren lebendige und natürlich bewegte Darstellungen aus eingelegten Gold- und Silberplättchen zusammengefügt sind. Eine dieser Dolchklingen zeigt auf der einen Seite einen Löwen, der Antilopen verfolgt, auf der anderen Seite fünf Männer auf der Löwenjagd (Tafel, Fig. i).



Polyp. Goldblech von Mykenä. Nach Schuchardt.



Mykenisches Goldblech in Blattform. Nach Schuchardt.

Das Hauptstück aus dem fünften Grabe aber ist die Klinge, deren Gold- und Silbereinlagen auf beiden Seiten katzenartige Tiere darstellen, die an einem Fluß auf Enten Jagd machen (s. die Tafel bei S. 188, Fig. k). Am Rande des durch Fische belebten Flusses blühen Blumen, in denen man weder Papyrus- noch Lotospflanzen zu erkennen braucht. Die Haltung dieser Darstellung erinnert einigermaßen an das Fußbodengemälde von Tell-el-Amarna, an den ägyptischen Dolch aus dem Grabe der Königin Aa-hotep aber, wie Schuchardt richtig bemerkt, doch nur, insofern beide verziert sind. Von größter Wichtigkeit sind diese eingelegten Metallarbeiten, weil sie uns eine Vorstellung von der Technik und der Formensprache geben, in denen die in den homerischen Gesängen gefeierten Metallarbeiten, besonders der in der Ilias besungene Schild des Achilleus, gearbeitet oder als gearbeitet gedacht gewesen sind. Das goldene Rebengefilde z. B. mit den silbernen Pfählen und schwärzlichen Trauben können wir uns nach Maßgabe der Technik der Bildflächen der mykenischen Dolchklingen leicht vergegenwärtigen. Endlich die beiden Goldbecher (Tafel, Fig. a und b) aus dem Kuppelgrab bei Amyklä (Vaphio)! Sie sind mit Darstellungen in getriebener Arbeit bedeckt, die an Kraft, Natürlichkeit und Lebendigkeit alles übertreffen, was die Kunst vor der Blütezeit des Hellenentums geleistet hat. Wieder ist das Einfangen wilder oder halbwilder Stiere dargestellt. Auf dem einen Bilde geht es friedlich dabei zu. Der nackte Landmann hat dem aufbrüllenden Stier, der sich ruhig abführen läßt, den linken Hinterfuß gefesselt. Auf dem Bilde des zweiten Bechers dagegen ist alles Leben und Bewegung. Ein Stier ist, sich überschlagend, in ein Netz gestürzt. Ein zweiter hat in gewaltigem Ansturm einen der Angreifer von seinem Rücken geschüttelt und ist im Begriff, den anderen auf die Hörner zu nehmen. Man kann kühn behaupten, daß weder die gleichzeitige ägyptische noch die gleichzeitige mesopotamische Kunst im stande gewesen wären, eine Profilgestalt im Relief so naturgetreu in der seitlichen Verkürzung wiederzugeben, wie hier der vom Rücken des Stieres abstürzende Landmann erscheint. Und dazu welche Abkehr von jeder Schematisierung des Natureindrucks, welches Eingehen auf die Muskelbildungen der Menschen und Tiere, welches Gefühl für den Reiz mannigfaltiger Bewegungsmotive!

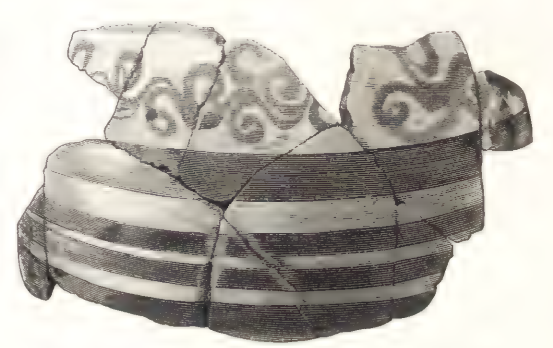


Thonvase aus Talysos. Nach Furtwängler und Löschke. Vgl. Text, S. 191.

Die Erzeugnisse der mykenischen **Kunsttöpferei** endlich haben uns auch, nachdem wir diese Meisterwerke der Goldschmiedekunst kennen gelernt haben, noch manches Neue zu sagen. Seit Furtwängler und Löschke 1886 ihr klassisches Werk „Mykenische Vasen" herausgegeben, hat sich die Anzahl der wieder aufgenommenen Scherben mindestens verdoppelt; doch ist dadurch die von diesen Gelehrten skizzierte Entwickelungsgeschichte der mykenischen Kunsttöpferei nur bestätigt worden. Die mit matten Farben auf poliertem oder unpoliertem Grunde bemalten mykenischen Vasen gehören einer älteren Entwickelung an als die mit Firnisfarben bemalten. Diese sind eine Eigentümlichkeit der ganzen griechischen einschließlich der mykenischen Kunst. Die mit matten Farben hergestellten Vasen sind bereits größtenteils, die mit Firnisfarben bemalten durchgehends auf der Scheibe hergestellt. Die mit Firnisfarben bemalten Thongefäße lassen sich in vier Klassen einteilen, von denen die beiden ersten, die sich nebeneinander entwickelt haben,

älter sind als die beiden letzten. Die Gefäße der ersten Klasse sind vollständig mit schwarzer Firnisfarbe bedeckt und auf ihr mit mattem Weiß und Dunkelrot bemalt. Die Vasen der zweiten Klasse zeigen auf weißlichem oder gelbbraunem Thongrunde Malereien von schwarzbrauner Firnisfarbe, hier und da mit weißen Zuthaten. Eine wirkliche Weiterentwickelung bringen die Gefäße der dritten Klasse. Ihr Thon ist feiner. Ihre glatte Oberfläche glänzt in warmem, gelblichem Tone. Die Zieraten sind mit einer Firnisfarbe aufgesetzt, die sich aller Abstufungen von Gelbbraun und Schwarzbraun, gelegentlich auch weißer Einzelheiten bedient. In der vierten Klasse, die schon über die Grenzen der mykenischen Kultur hinausreicht, wird der gelbe Grund stumpfer oder grünlicher, mischt sich wieder etwas Rot unter die Firnisfarben der Verzierungen.

Inhaltlich zeigen schon die ersten beiden Klassen die vollentwickelte mykenische Ornamentik: neben Spiralmustern und anderen Linienwindungen die dem heimischen Strandleben entlehnten Zieraten, Wellen, Fische, Seesterne, Quallen, Muscheln, Korallen, Polypen (s. die Abbildung, S. 190), besonders Polypen, deren Arme in allen erdenklichen Stellungen die Gefäße umranken; daneben bodenwüchsige Pflanzenmotive, Epheuranken, Blätterzweige, Lilienblüten, ab und zu den Palmbaum, den die seefahrenden „Mykenäer“ sicher schon im Bereiche ihrer Kultur irgendwo kennen lernen konnten. Im dritten Stil treten neben alle diese Verzierungen, die in der mykenischen Goldschmiedekunst vorgebildet waren, Linienmuster jener Art, die man wohl irrtümlich auf die Webekunst zurückführt, dazu öfter Vögel, Vierfüßler, selten, wie in jener Kriegervase, einmal Menschen, niemals aber Greife, Sphinxe, Löwen oder unverfälschte ägyptische Lotosblumen. Daß auch die Doppeltiere im Wappenstil, die in der vierten Klasse auftreten, nicht notwendig auf den Osten weisen, wie man bisher annahm, ist von Reinach hervorgehoben worden.



Mykenische Thonvase. Nach Furtwängler und Löschke.

Auf die Bedeutung dieser mykenischen Ornamentik für die Entwickelungsgeschichte der alten Kunst haben besonders Riegls Untersuchungen ein helles Licht geworfen. Jedenfalls hat er recht, wenn er gerade die besondere Ausbildung des Pflanzenornaments auf den Thonvasen als selbständige künstlerische That der „Mykenäer“, ja als eine That feiert, durch die sie sich als die Vorfahren der Hellenen legitimieren. Zum ersten Male nämlich in der mykenischen Kunst begegnet uns die frei bewegte Pflanzenranke, zum ersten Male die fortlaufende sowie die gebrochene pflanzliche Wellenranke, Ziermuster, die der ganzen orientalischen Kunst fremd, aber der ganzen späteren hellenischen und aller nachhellenischen Kunst zu eigen geblieben sind (s. die obenstehende Abbildung).

Das Schicksal, das der mykenischen Kunst durch die „dorische Wanderung“ bereitet wurde, spiegelt sich deutlich gerade in der Vasenmalerei wider. Der mykenische Stil wird durch den geometrischen Stil ersetzt, als dessen vornehmste Spielart wir den sogenannten Dipylonstil kennen lernen werden. Dieser hat sich jedoch keineswegs aus dem mykenischen Stil entwickelt, sondern tritt ihm selbständig gegenüber. Ja, wir wissen heute, besonders seit Böhlaus Untersuchungen, daß der geometrische Stil wahrscheinlich auch auf griechischem Boden dem mykenischen bereits vorausgegangen, daß er, sozusagen als Bauernstil, stets neben jenem in Übung geblieben

war, um nach dem Erlöschen der mykenischen Kultur wieder zur Alleinherrschaft zu gelangen und weiterentwickelt zu werden.

An fremden, vornehmlich ägyptischen Einflüssen fehlt es, wie wir gesehen haben, der mykenischen Zierkunst keineswegs. Den ägyptischen Spiralnetzen und Lotosblumenreihen gesellen sich ägyptische Sphinxe und asiatische Greife. Echt ägyptische Gegenstände sind in genügender Anzahl in mykenischen Gräbern gefunden, mykenische Gegenstände durch Flinders Petrie in hinreichendem Umfang auf ägyptischem Boden nachgewiesen worden, um einen Warenaustausch zwischen den Nord- und Südküsten des Ostbeckens des Mittelmeers zu bezeugen. Der Insel Kreta mag vielfach die Vermittlerrolle zugefallen sein. Aber auch die griechische Heldensage wußte noch, daß „Danaos, des Aigyptos Bruder", nach Argos gekommen sei; und daß die Helden der Ilias und der Odyssee selbst einem seefahrenden Volke angehört haben, wird keiner bestreiten.

Unmöglich aber ist es uns, so gründlich und geistvoll Helbig noch 1896 und 1897 diese Ansicht verteidigt hat, in den charakteristischen Hauptgegenständen der mykenischen Kleinkunst phönikische Einfuhrware zu erblicken. Keine Fäden verknüpfen die erhaltenen mykenischen Kunstwerke mit den erhaltenen phönikischen, die durchweg jünger und unselbständiger erscheinen. Alle Hauptstücke der mykenischen Kunst, einschließlich des Bruchstücks jenes Silberbechers und jener Goldbecher von Vaphio, zeigen einen nur ihnen eigentümlichen Stil, der seiner Grundlage nach arisch-europäischen Ursprungs sein wird. Brunn sagt mit Recht: „Nichts erinnert uns hier an ägyptische, nichts an assyrische Kunst, nichts auch an cyprische Arbeiten gemischten Stils, während umgekehrt uns nichts entgegentritt, was mit griechischem Wesen im allgemeinsten Sinne irgendwie in Widerspruch stände."

Alle Rätsel der „mykenischen Frage" sind freilich noch keineswegs gelöst. Zukünftige Funde müssen lehren, ob der Ausgangs- und Mittelpunkt der ägäisch-mykenischen Kunst wirklich auf Kreta, anstatt auf dem Festlande, zu suchen ist, ob die Stilunterschiede, die sich innerhalb der mykenischen Kunst geltend machen, sich auf die Verdrängung der vornehmen alten „pelasgischen" durch die rauhere achäische Gesittung zurückführen lassen (Ridgeway), oder ob im Begriff der niemals völlig unterdrückten alteuropäischen „Bauernkunst" die Brücke für die kluftlose Überleitung der vorhellenischen zur hellenischen Kunstübung auf griechischem Boden gefunden werden kann.

Jedenfalls bleiben wir, bis etwa neue Entdeckungen uns eines Besseren belehren, dabei, mit Brunn, Furtwängler, Löschke, Milchhoefer, Schuchardt, Reinach, Perrot, Evans und vielen anderen namhaften Archäologen in der mykenischen Kunst die Nationalkunst der vordorischen Bewohner des östlichen Griechenlands und der Inseln des Ägäischen Meeres zu sehen, eine Kunst, die ihren nationalen Charakter gerade dadurch bewährt, daß sie die fremden Elemente, die ihr unzweifelhaft zuflossen, selbständig verarbeitet und zum größeren Teil aufgesogen hat.

2. Die vorgriechische Kunst Syriens (Phönikiens, Cyperns, Palästinas).

Zwischen Mesopotamien und dem Mittelmeer, zwischen Ägypten und Kleinasien gelegen, wird Syrien seit dem Beginn seiner Geschichte in künstlerischer wie in staatlicher Beziehung abwechselnd von dem einen und dem anderen seiner gewaltigen Nachbarreiche abhängig, in denen wir die ältesten Kunstländer der Welt kennen gelernt haben. Den Blick aufs Meer hinaus gerichtet, fand es sich wenigstens im ersten Jahrtausend v. Chr. in die Rolle, die Errungenschaften der ägyptischen und babylonisch-assyrischen Gesittung in seiner eigenen Auffassung zu Schiffe bis zum fernsten Westen Nordafrikas und Südeuropas, ja weit darüber hinaus zu verbreiten.

Die Bewohner des syrischen Küstenstrichs, denen diese vermittelnde Rolle zufiel, waren die Phöniker, die „königlichen Kaufleute“ der vorhellenischen Zeit der alten Welt. Daß Cypern (Kypros), die Insel des Kupfers und der Cypressen, die einzige große Insel im Angesichte der syrischen Küste, die ältesten phönikischen Niederlassungen trug, versteht sich beinahe von selbst.

Die cyprische Kunst, auf deren frühere Verflechtung mit der mykenischen schon hingewiesen worden, kommt daher in der ersten Hälfte des ersten Jahrtausends v. Chr. nur als Abzweigung der phönikischen in Betracht; und auf dem Festlande gilt dasselbe von der Kunst Palästinas, das im Süden des syrischen Binnenlandes zunächst an Phönikien grenzte. Die Hebräer sahen sich um so mehr genötigt, sich an die Kunst ihrer nächsten Vettern und Nachbarn zu halten, als sie sich mit der Ausbildung des Begriffs der einen persönlichen, aber unsichtbaren Gottheit eine Aufgabe gestellt hatten, die sich mit einer selbständigen Verarbeitung der ägyptischen und babylonischen Kunstgebilde nicht vertragen hätte.

Es wurde allgemein zugegeben, daß die ältesten erhaltenen Werke der **phönikischen Kunst**, von einigen Quadermauern und schmucklosen Felsenbauten abgesehen, nicht über das erste Jahrtausend vor unserer Zeitrechnung hinaufgehen, bis neuerdings einige Forscher, an deren Spitze sich Helbig, der hochverdiente Archäologe, stellte, eine phönikische Kunst des zweiten Jahrtausends v. Chr. in keinen geringeren Werken als denjenigen der mykenischen Kunst wiederentdeckt zu haben meinten. Daß wir uns dieser Meinung nicht anschließen, ist schon oben (S. 192) gesagt worden. Hat Evans doch auch neuerdings die umgekehrte Möglichkeit angedeutet, daß das berühmte Alphabet der Phöniker, die bisher als die Erfinder der Buchstabenschrift galten, aus demjenigen der Mykener abgeleitet sei.



Tempelruine von Amrith. Nach Renan.

Arad, Marath (heute Amrith), Gebal (später Byblos), Sidon, Tyrus — in langer Reihe zogen die altphönikischen Städte von Norden gen Süden, vielfach auf kleine Inseln gedrängt, sich an dem schmalen Küstenstreifen zwischen dem zederreichen Libanon und dem blauen Mittelmeer entlang. Sidon behauptete bis zum Ende des zweiten Jahrtausends die Vorherrschaft auf dem Gebiete des Handels und Wandels, verlor sie aber bald nach 1000 v. Chr. an Arad im Norden und an Tyrus im Süden. Fast nur zu Amrith, der Schwesterstadt Arads, haben sich denkwürdige Überbleibsel altphönikischer Baukunst erhalten. Zunächst kommen die Reste einiger Tempel in Betracht. Wirklich aufrecht steht nur noch einer von ihnen (s. die obenstehende Abbildung). In der Mitte eines 48 m tiefen, 55 m breiten Hofes, dessen Mauern aus dem lebendigen Felsen gehauen sind, erhebt sich auf einem 3 m hohen, je 5½ m im Geviert messenden Untersatz, der ebenfalls noch mit dem natürlichen Felsboden zusammenhängt, ein Tempelchen in Kapellenform, an drei Seiten geschlossen, vorn geöffnet, flach bedeckt. Das Dach, das von innen leicht gewölbt erscheint, von außen mit einer ägyptischen Hohlkehle bekrönt ist, besteht aus einem einzigen Stein. Eine zweite, in der Nähe gelegene Kapelle fand Renan in Trümmern am Boden. Aber es ließ sich noch erkennen, daß die Hohlkehle ihres Simses mit der ägyptischen Uräusschlangenreihe geschmückt war.

Daß der echt phönikische Tempel manchmal in dem geräumigen offenen Hofe, der seinen Hauptbestandteil bildete, gar nur ein heiliges Sinnbild der Gottheit, einen natürlichen Meteor- oder künstlichen Kegelstein unter freiem Himmel enthielt, zeigt die Darstellung auf einer späten Münze von Byblos (s. die obere Abbildung). Rechts ist hier immer nur noch der altphönikische heilige Hof zu sehen, aus dem der Kegelstein aufragt. Links schließt sich, bereits im griechischen Stil, die Kapelle an ihn an.



Münze von Byblos. Nach Perrot et Chipiez.

Auch die Denkmäler der alten Totenstadt von Amrith bieten uns einige Anknüpfungspunkte. Einer der Grabtürme (s. die untere Abbildung) besteht über niedrigem, quadratischem Sockel aus drei nach oben kleiner werdenden cylinderförmigen Stockwerken. An den Sockelecken treten Löwen mit halbem Körper aus dem Wandrund hervor. Die beiden oberen Stockwerke schließen über einem Zahnschnittsims mit einem assyrischen Stufenzinnenkranz ab. Die Anlehnung an assyrische Vorbilder ist hier ebenso deutlich wie die Nachahmung ägyptischer Einzelformen in jenen Tempelchen.

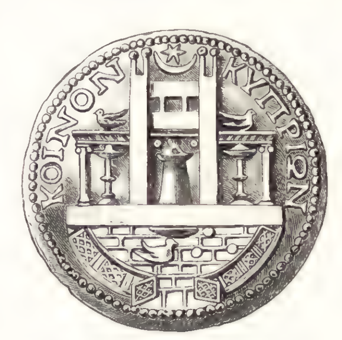
Cypern, seit den ältesten Zeiten die heilige Insel der Astarte der Phöniker, der Aphrodite der Hellenen, die an ihrer Küste dem Schaume entstiegen sein sollte, war reich an Tempeln der großen Göttin. An ihrer Südküste zogen sich von Westen nach Osten die heiligen Städte hin, Paphos, Kurion, Amathus, Kition (jetzt Larnaka). Weiter im Innern schlossen sich Idalia (Dali) und Golgos (Athieno) an. Späte Münzen, die das taubenumflatterte Hauptheiligtum der Aphrodite zu Paphos darstellen (s. die obere Abbildung, S. 195) und noch eine entfernte Ähnlichkeit des Aufbaues mit kleinen taubenumflatterten Tempelmodellen aus Goldblech zeigen, die aus Mykenä stammen (s. die untere Abbildung, S. 195), werden verschieden gedeutet. Während die einen in dem erhöhten Mittelbau nur einen vor dem Hofe liegenden Thorbau erkennen, sehen die anderen in ihm den Beweis einer dreischiffigen Anlage mit höherem Mittelschiff nach Art des ägyptischen Säulensaals und vielleicht auch des mykenischen Männersaals.


Grabturm zu Amrith. Nach Renan.

Greifbarere Ergebnisse haben die cyprischen Ausgrabungen in Bezug auf die Zierformen der phönikischen Baukunst gehabt. Säulenkapitelle, mit ihrem Stamm aus einem Stücke gemeißelt, sind in größerer Anzahl auf Cypern als auf dem Festlande wieder zum Vorschein gekommen. Hüben wie drüben aber fehlt es nicht an verzierten Stelen, Platten und anderen Stücken, die uns die phönikische Zierkunst vergegenwärtigen. Natürlich müssen wir uns hüten, Reste der späteren griechisch-römischen Kunst, an denen es auf Cypern so wenig fehlt wie in Syrien, den Phönikern zuzuschreiben. Aber es ist lehrreich zu sehen, daß die orientalischen Zierformen den Künstlern dieser Gegenden so in Fleisch und Blut übergegangen waren, daß sie noch spät sich unter die griechisch-römischen Formen mischen.

Auf dem Festlande, in Gebal, fand Renan das ägyptisierende Pfeilerkapitell, das aus Rundstab und Hohlkehle besteht, in der Nähe, zu Eddé, das Kapitell, das, aus Ring, Wulst und Viereckplatte zusammengesetzt, an das mykenische und an das spätere dorische erinnert. Aus

Cypern stammen reichere und mannigfaltigere Formen: vor allem eine Anzahl von Kapitellen im Louvre zu Paris (s. die obere Abbildung, S. 196), die, vielleicht aus den ägyptischen Glockenblumenkelchen und Palmettenbäumen hervorgewachsen, zugleich wie Vorstufen des ionischen Kapitells wirken. Sie scheinen keinen Gebäuden, sondern Grabstelen angehört und nichts getragen zu haben. Charakteristisch ist das Kapitell unserer Abbildung S. 196 unten. Über dem Kelch mit abwärts gekehrten Voluten, in dessen Mitte ein mit Halbmond und Sonne geschmücktes Dreieck aufragt, erhebt sich, zwei- oder dreimal wiederholt, ein Kelch mit nach oben gekehrten Voluten, in dessen Mitte der strahlenförmige syrische Lotosstrauß sprießt, den wir schon in Ägypten nachgewiesen haben (vgl. S. 126—127). Diese Umbildung und selbständige Verwertung des Motivs des „ägyptischen Palmettenbaumes" ist, wie schon Riegl hervorgehoben, die einzige selbständige künstlerische That der Phöniker. In abgekürzter Gestalt aber finden wir das Motiv als die eigentliche „phönikische Palmette" wieder, die uns unzählige Male in der syrischen Kunst begegnet. Auf zwei Alabasterplatten des Louvre (s. die Abbildungen, S. 197), die aus Arad stammen, sehen wir sie zu einem teppichartigen Muster mehrfach aneinandergereiht. Die assyrische Bandflechte begrenzt das gemusterte Feld. Im unteren Felde sieht man auf der einen Platte eine Flügelsphinx; auf der anderen wird aus der phönikischen Palmette ein neuer Palmettenbaum gebildet, der, wie der heilige Baum der assyrischen Kunst, zwischen zwei an ihm emporstrebenden Greifen steht. Unzählige Male kommt die ägyptische Flügelscheibe in phönikischen Bekrönungen vor, oft mit der Uräusschlange gepaart, unzählige Male die altchaldäische Zusammenstellung des Halbmondes mit einem runden Stern oder der Sonnenscheibe. Wie diese Symbole sich in Phönikien noch spät mit der griechisch-römischen Ornamentik vermischten, zeigt das Stück eines Tempelfrieses aus Gebal-Byblos, das im Louvre zu Paris aufbewahrt wird (s. die obere Abbildung, S. 198).



Münze von Paphos. Nach Perrot et Chipiez. Vgl. Text, S. 194.

Dasselbe Nebeneinander ägyptischer und assyrischer Anklänge wie in der Bau- und Zierkunst tritt uns auch in der Figurenbildnerei Phönikiens und Cyperns entgegen. Wie lange rein ägyptische Einflüsse auf dem syrischen Festland maßgebend blieben, zeigt der Sarkophag des Echmunazar aus Sidon im Louvre zu Paris (s. die untere Abbildung, S. 198). Nach ägyptischer Art hat der Steindeckel die Gestalt der Mumie des Verstorbenen mit ausgeprägtem Bildniskopfe. Wahrscheinlich ist er sogar von ägyptischen Händen gearbeitet. Aber man setzt ihn erst an den Anfang des 4. Jahrhunderts v. Chr.



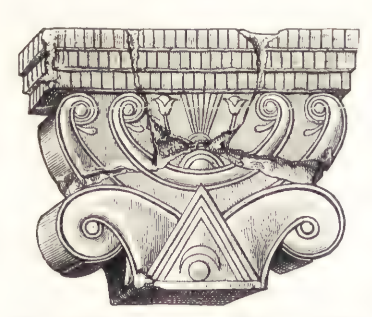
Goldblech-Tempelchen von Mykenä. Nach Schuchardt. Vgl. Text, S. 194.

Die Entwickelung der phönikischen Kleinplastik auf dem Festland hat Heuzey an der Hand der in Phönikien gefundenen Thonfiguren des Louvre dargelegt. Aus der Zeit der ersten ägyptischen Herrschaft über Phönikien hat sich nichts erhalten. Jedenfalls zeigen die ältesten Thonfigürchen die Absicht, die assyrische Kunst nachzuahmen. Deutlich tritt dies z. B. in einem kleinen Viergespann des Louvre hervor. Erst nachdem Phönikien in der saitischen Zeit wieder unter ägyptische Oberhoheit gekommen, fangen seine Künstler an, den weicheren ägyptischen Stil nachzubilden. Besonders die sitzenden weiblichen Thonfigürchen mit ägyptischer Kopftracht und die Statuetten des zwerghaften Gottes

Bes (vgl. S. 138) gehören hierher. Seit dem 6. Jahrhundert v. Chr. aber fingen die Phöniker an, den archaischen Stil der Griechen nachzuahmen. Dies zeigen besonders einige stehende weibliche Figürchen in ionischer Gewandung und Haartracht. Daß man sie nicht als die Vorbilder des archaisch-griechischen Stils ansehen darf, wie man eine Zeitlang gethan, versteht sich angesichts der geringen künstlerischen Selbständigkeit der Phöniker von selbst. Nachahmer waren und blieben sie zu allen Zeiten.

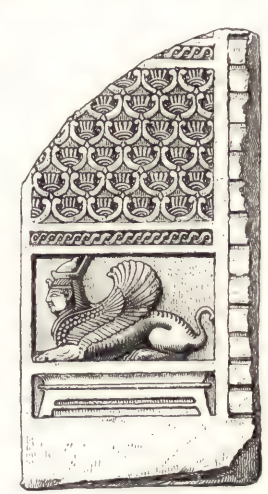
Cyprisches Kapitell, Abbild. I. Nach Photogr. Vgl. Text, S. 195.

Den gleichen Entwickelungsgang zeigen die aus einheimischem weichen Kalkstein gemeißelten cyprischen Statuen, von denen sich einzelne in allen Altertumsmuseen Europas befinden, die meisten aber ins Louvre zu Paris und durch Cesnola ins Museum von New York gekommen sind. Eine äußere Eigentümlichkeit der meisten dieser cyprischen Statuen, die in den verschiedensten Größen erhalten sind, besteht darin, daß sie, obgleich alle in streng frontaler Haltung von vorn gesehen sind, doch noch halb der Reliefbildnerei angehören. Sie waren bestimmt, mit dem Rücken an Wände oder aneinander angelehnt zu werden; und ihr Rücken ist daher nicht nur nicht ausgearbeitet, sondern fehlt vielfach, so daß sie wie flachgedrückt oder wie durchgeschnitten erscheinen. Neben dem assyrischen oder dem ägyptischen tritt in dem Stile dieser Statuen von Anfang an ein drittes Element hervor, das nur als das griechische bezeichnet werden kann. Schon die Ureinwohner Cyperns waren den Griechen verwandt und der phönikischen Besiedelung der Insel vom Süden folgte bald ihre hellenische Besiedelung vom Norden aus. Es erscheint daher wohl möglich, daß, wie Brunn annimmt, die ausführenden Künstler hier von Anfang an mindestens dem arischen Urstamme angehörten und nur im Sinne ihrer phönikischen Auftraggeber, freilich auch in Ermangelung anderer Vorbilder, sich im 8. Jahrhundert an die assyrische, im 7. Jahrhundert an die saitisch-ägyptische Kunst anschlossen, um im 6., unter dem Einflusse archaisch-hellenischer Kunst, erst allmählich sich selbst zu finden. Charakteristisch für die assyrisierende Zeit Cyperns ist z. B. eine männliche Statue des Museums zu New York (s. die Abbildung, S. 199). Man erkennt den semitischen Gesichtsschnitt, die asiatische Kopfbedeckung, die assyrische Haar- und Bartbildung, das lange, unten faltenlose Gewand, zugleich aber auch die Abweichungen vom assyrischen Stil, die rasierte Oberlippe, die geglätteten Armmuskeln, das bereits leicht gefältelte Schultergewand. Den Übergang zur ägyptisierenden Zeit Cyperns vergegenwärtigt eine zweite männliche Statue desselben Museums. Kopfbedeckung, Bart und Haar assyrisieren hier noch; aber der Körper ist nackt bis auf den ägyptischen Schurz um die Hüften und den ägyptischen Schmuck um den Hals. Völlig ägyptisiert ist dann eine dritte männliche Statue derselben Sammlung. Das bartlose Gesicht wird von ägyptischer Haartracht umrahmt. Dem ägyptischen Schurz entsprechen ägyptische Armbänder. Der Körper ist mit



Cyprisches Kapitell, Abbild. II. Nach Perrot et Chipiez. Vgl. Text, S. 195.

enganliegendem kurzärmeligen Hemd bekleidet (s. die Abbildung, S. 200). Wie allmählich die Mund- und Augenwinkel in der Art des hellenischen Archaismus nach den Schläfen emporgezogen werden, das Kinn stärker hervortritt, die hohen Kopf- oder Haartrachten verschwinden, kann man in den jüngeren cyprischen Statuen der ägyptischen Art verfolgen. In Typus, Tracht und Faltenwurf völlig griechisch erscheint dann z. B. eine männliche Statue des Louvre zu Paris (s. die Abbildung, S. 201).



Phönikische Alabasterplatte, Abbild. I. Nach Perrot et Chipiez. Vgl. Text, S. 195.

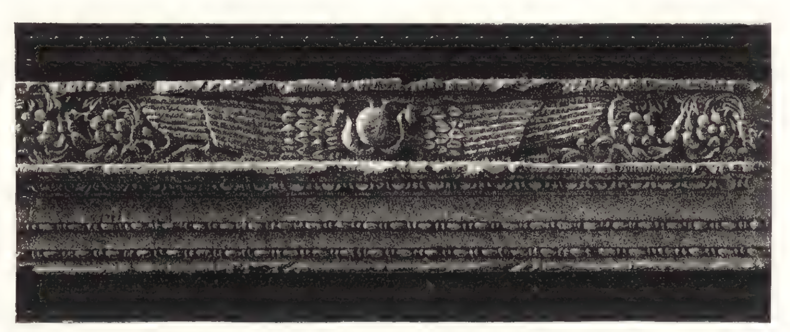
Eine reiche Blüte erlebte das **Kunstgewerbe** in Phönikien. Berühmt bis in die römische Kaiserzeit waren die phönikischen Gewebe, besonders die mit dem Safte der Purpurschnecke gefärbten, den die Phöniker entdeckt hatten; nicht minder berühmt waren die feinen, farbigen phönikischen Glaswaren, die, obgleich erst seit dem 7. Jahrhundert den ägyptischen nachgeahmt, den zweitausend Jahre jüngeren von Murano die Wege gewiesen haben könnten. Weniger bedeutend war die Kunsttöpferei Phönikiens und Cyperns. Doch ist die cyprische Keramik entwickelungsgeschichtlich äußerst lehrreich, weil wir sie mit Ohnefalsch-Richter bis in die ältesten vorgeschichtlichen Zeiten hinauf verfolgen können. Auch hier finden sich die Urformen der Keramik, die Kürbisflaschen oder Korbgeflechten nachgebildet sind. Dann kommen nacheinander die Stilarten, die den neolithischen Europas, den vorgeschichtlichen Ägyptens, den ältesten der Insel Thera und Amorgos sowie den entwickelten mykenischen gleichen. Die letzte vorphönikische Stufe bilden die rot und schwarz bemalten Gefäße (1200 bis 900 v. Chr.), deren Scherben, die zu Kition neben Eisenfunden ausgegraben wurden, sich jetzt im Grassi-Museum zu Leipzig befinden. Auf die cyprischen Vasen der phönikischen Zeit scheint hier und da schon der gleichzeitige Dipylonstil mit seiner geometrischen Raumeinteilung eingewirkt zu haben. Konzentrische Kreise, Rosetten, ägyptische Lotosblüten- und Knospenkränze, einzelne unbeholfene Tier- und Menschengestalten, auch wohl einmal Tierfriese treten hinzu. Einen Höhepunkt aber erreichte die Entwickelung der cyprischen Keramik nicht.



Phönikische Alabasterplatte, Abbild. II. Nach Perrot et Chipiez. Vgl. Text, S. 195.

Eine um so wichtigere Rolle spielten die phönikisch-cyprischen **Metallarbeiten**, besonders die **Schilde** und die **flachen Schalen**, diese wie jene in konzentrischen Kreisen mit sinnbildlichen Schmuckformen, himmlischen und irdischen Flügelwesen, Tierreihen, menschlichen Gestalten, Jagden und Kämpfen verziert; diese wie jene mit abwechselnder oder gleichzeitiger Betonung des Ägyptischen und des Assyrischen in deutlich orientalischem Stil gehalten. Die Schilde aus getriebener Bronze, die vor einem Jahrzehnt in der Zeusgrotte am Ida auf Kreta gefunden und von Halbherr und Orsi veröffentlicht worden sind, befinden sich im Museum von Kandia. Aus Cypern stammen die Reste eines einfach ornamentierten Bronzeschildes im Louvre. Aus etrurischen Gräbern kommen die phönikischen Schilde des British Museum und des Museum Gregorianum im Vatikan zu Rom. Die Silber- und Bronzeschalen dieser Art sind teils in getriebener, teils in eingegrabener Arbeit mit Darstellungen geschmückt. Aus Palestrina stammt die Silberschale des Kircherschen Museums zu Rom (s. die Abbildung, S. 202), deren ganz ägyptisierende Darstellung mit einer phönikischen Inschrift versehen ist; ebendaher die vergoldete

Silberschale derselben Sammlung, deren äußerer Rundstreifen die Jagdabenteuer eines Herrschers in ägyptisierendem Stile schildert. In Cäre, und zwar im Grabe Regulini-Galassi, dessen Schätze dem Museum Gregorianum zu Rom seine Bedeutung verleihen, fand man die Silberschale, deren äußerer Kreis einen Aufzug von Kriegern zu Fuß und zu Pferde, deren mittlerer Kreis eine Löwenjagd, deren inneres Mittelrund den Überfall eines Stieres durch zwei Löwen abbildet. In Dali auf Cypern aber fand man die vergoldete Silberschale des Louvre, auf der Löwen, Greife und Flügelsphinxe im Kampfe mit Menschen erscheinen. Alle diese Werke sind wichtig, weil sie gerade durch die Verbreitung, die der phönikische Handel ihnen über alle Mittelmeerküsten verschaffte, auch viel zur Verbreitung orientalischer Formensprache beitrugen. Von griechischer, selbst von mykenischer Empfindung spüren wir kaum einen Hauch, sehen vielmehr nichts als ägyptisch-assyrische Anempfindung in ihnen, halten es eben deshalb aber auch für überflüssig, mit Brunn ihren Herstellungsort auf Cypern, statt auf dem Festlande, zu suchen. Schon in der „Ilias“ (XXIII, 741—745) wird ja auch ein Silberbecher beschrieben, den „kunsterfahrene Sidonier“ sinnreich gearbeitet:


Tempelfries von Gebal-Byblos. Nach Photographie von Giraudon. Vgl. Text, S. 195.

„Aber phönikische Männer, auf finsteren Wogen ihn bringend,
Boten im Hafen ihn feil und schenkten ihn endlich dem Thoas.“

„Auf finsteren Wogen“ führten die Schiffe Phönikiens aber nicht nur Waren, sondern auch Auswanderer dem fernen Westen der damaligen Welt zu. Ihre berühmteste Pflanzstadt, um 800 gegründet, war bekanntlich Karthago. Aber auch auf Sizilien, auf Sardinien und auf Malta gab es phönikische Niederlassungen. In Karthago hat sich, von Mauerresten abgesehen, außerordentlich wenig aus vorrömischer Zeit erhalten. Schwächlich und völlig einflußlos aber ist der ägyptisch-phönikisch-griechisch-römische Mischstil der erhaltenen Darstellungen auf nordafrikanischen Grabsteinen und Werkstücken.


Sarkophag des Eschmunazar. Nach Photographie von Giraudon. Vgl. Text, S. 195.

Von den phönikischen Tempeln auf Malta (Hagiar Kim) und der kleinen Nachbarinsel Gozzo (La Giganteja) sind nur Mauerreste in teils kyklopischer, teils polygonaler, teils

megalithischer Schichtung erhalten, die nicht viel mehr als den Grundriß der Gebäude erkennen lassen. Merkwürdig aber ist hier die eiförmige Abrundung der einzelnen Räume und auffallend die Verwendung mächtiger Steinblöcke, aus denen die Thüröffnung herausgehauen, zu Eingangs- und Durchgangswänden.

Eigenartiger sind die „Nuraghen“ auf **Sardinien**: auf kreisrundem Grundriß aus roh behauenen Quadern in annähernd horizontalen Schichten ausgeführte Hochbauten in Gestalt abgestumpfter Kegel, deren massiver Steinmantel von mächtiger Dicke einen bienenkorbförmigen, durch Vorkragung gewölbten Raum, manchmal auch, durch Gänge und Treppen verbunden, mehrere solcher Räume neben- und übereinander umschließt. Zu Tausenden haben sich die Reste solcher Bauten erhalten, deren mehrere, durch Mauern verbunden, hier und da, z. B. zu Ortu (Chipiez' Rekonstruktion), eine kleine Festung gebildet zu haben scheinen; früher sah man Gräber oder Tempel in ihnen, heute ist man sich einig, nicht zwar Wohnungen, aber Schutzhäuser, Zufluchtsstätten für die Stunden der Gefahr in ihnen zu erkennen. Ihnen schließen sich die ähnlich gestalteten „Talayots“ auf den **Balearen** an. Früher hielt man die Nuraghen und Talayots für Werke der Phöniker, heute schreibt man sie nordafrikanischen Ansiedlern aus vorkarthagischer Zeit zu, die allerdings, wie zahlreiche Funde beweisen, mit den Phönikern und Karthagern in Handelsbeziehungen standen. Die echt sardinischen Bronzefigürchen des Nuraghenvolks, meist Krieger- und Jägerfigürchen, die man im Museum zu Cagliari studieren kann, zeigen in ihrer inneren Natürlichkeit und Unmittelbarkeit bei aller barbarischen Dürftigkeit und Eckigkeit ihrer primitiven äußeren Erscheinung in der That gar keine Anklänge an den phönikischen Stil.



Assyrisierende cyprische Statue. Nach Cesnola. Vgl. Text, S. 196.

Nach Osten kann der Einfluß der phönikischen Kunst sich nicht weit über das nächste Hinterland der syrischen Küste erstreckt haben. Zu diesem gehörte **Palästina**, das heilige Land des Alten Bundes. Der Einfluß, den die Hebräer durch ihre Religion auf das Geistesleben der Menschheit gewonnen, erklärt das Interesse, das auch althebräischen Kunstfragen, besonders dem Tempelbau Jerusalems gewidmet zu werden pflegt. Indessen haben sich außer einigen Mauerresten auf dem Berge Sion oder Moria, über deren Alter gestritten wird, kaum Spuren hebräischer Kunst aus voralexandrinischer Zeit erhalten. Die Beschreibung des Tempels und des Palastes Salomos im ersten Buch der Könige (Kap. 5—8) aber läßt keinen Zweifel daran, daß Salomo seine Bauten durch phönikische Werkmeister ausführen ließ. König Hiram von Tyrus folgte — zwischen 1000 und 900 v. Chr. — willig dem Ansuchen seines Freundes Salomo, ihm Steinhauer und Zimmerleute für den Tempelbau zur Verfügung zu stellen; und Hiram hieß zufällig auch der Erzgießer, den Salomo sich aus Tyrus holen ließ, der Meister in Erz, „voll Weisheit, Verstand und Wissenschaft, allerlei Werk in Erz zu machen“. Der Anlage nach bestand der Tempel Salomos zunächst aus drei Höfen. Die äußerste Umfassungsmauer bildete den jedermann zugänglichen Vorhof der Heiden. Eine zweite, höhere Mauer, die im Osten, Süden und Norden von ehernen Thoren durchbrochen wurde, umschloß den Vorhof

der Juden. Eine dritte Mauer, deren Thore denen der zweiten gegenüber lagen, umfaßte den höher gelegenen Vorhof der Priester. An der westlichen Rückseite dieses inneren Vorhofs stand das eigentliche Tempelhaus, das aus einem turmartigen Thorbau, einer offenen Vorhalle, dem hohen „Heiligen" und dem würfelförmigen „Allerheiligsten" bestand, das die Bundeslade mit den Gesetzestafeln barg. Aus mächtigen Blöcken waren die Unterbauten und Umfassungsmauern zusammengefügt, aus Quadersteinen bestanden die Tempelhauswände, aus Zedernholz die Säulen der Vorhöfe, die Decke und die Wandtäfelung des Gotteshauses, aus Tannenholz dessen Fußboden. Ein reichverzierter Überzug von Goldblech aber verdeckte alle diese Stoffe. Im ersten Buch der Könige (VI, 29) heißt es: „Und an allen Wänden des Tempels ringsum machte er allerlei erhabene Arbeit und Drehwerk; und er machte daran Cherubim und Palmen, und allerlei Blumenwerk"; und hier mag Ezechiels Vision als Ergänzung dienen (Ez. XLI, 181): „eine Palme zwischen Cherub und Cherub; zwei Gesichter hatte jeder Cherub; ein Menschengesicht gegen die Palme auf der einen Seite, und ein Löwengesicht gegen die Palme auf der anderen Seite." Wer dächte da nicht an den mesopotamischen Palmettenbaum zwischen Flügelgestalten? Altbabylonische Überlieferungen, die schon Abraham aus Ur in Chaldäa mitgebracht, mögen hier mitspielen. Die Architektur des Tempels dagegen bediente sich ohne Zweifel hauptsächlich der ägyptischen Formensprache, schon weil diese die einzige war, die die Phöniker in dieser alten Zeit, vor der assyrischen Eroberung, beherrschten. Die Herstellungsversuche, unter denen der Chipiezsche diesem Umstande gebührend Rechnung trägt, sind gleichwohl nicht viel mehr als freie Erfindungen.



Ägyptisierende cyprische Statue. Nach Cesnola. Vgl. Text, S. 197.

Etwas anschaulicher als der Tempel wird der Palast Salomos beschrieben. Säulen aus Zedernholz spielten eine Hauptrolle in ihm, so in der Vorhalle wie in der Haupthalle und in dem Saal, von dem es heißt: „und er bedeckte mit Zederngetäfel das ganze Gemach, das auf fünfundvierzig Säulen ruhte, je fünfzehn in einer Reihe". Von Hirams Erzgußwerken in Jerusalem kommen besonders zwei in Betracht: zunächst die beiden mit Zierwerk überfüllten, achtzehn Ellen hohen, mit fünf Ellen hohen Knäufen gekrönten Säulen „Jachin" und „Boas" vor dem Tempeleingang, die einige sich als freistehend, andere als Bauglieder denken; sodann das sogenannte „eherne Meer" im Priestervorhof, ein riesiges Wasserbecken von flacher Kelchform, das auf dem Rücken von zwölf im Kreise nach außen blickenden Stieren ruhte. Aus vergoldetem Olivenholze aber bestanden die zehn Ellen hohen, mit fünf Ellen langen Flügeln ausgestatteten Cherubim „mitten im innersten Tempel". Ob sie Menschen- oder Tiergestalt hatten oder als Zwitterbildungen dargestellt waren wie die Cherubim der Vision Ezechiels, wird nicht gesagt. Jedenfalls trugen diese Flügelwesen im Tempel von Jerusalem dazu bei, den Phantasiegebilden der mesopotamischen Kunst in mannigfachen Umgestaltungen ein künstlerisches Leben bis in unsere Tage zu verleihen.

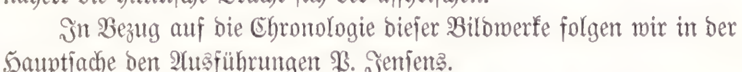
3. Die vorhellenische Kunst Kleinasiens (hittitische, phrygische, lykische Kunst u. s. w.).

In Nordsyrien tritt uns eine uralte eigenartige Gesittung und Kunst entgegen, die sich an der Hand einer gemeinsamen Bilderschrift und gemeinsamer stilistischer Züge im Norden bis nahe an die Grenzen von Kleinarmenien, im Westen bis ins Herz Kleinasiens und bis zur ionischen Mittelmeerküste verfolgen läßt, ihre eigentlichen Mittelpunkte aber auch auf

kleinasiatischem Boden gehabt zu haben scheint. Daß die Träger dieser Gesittung und Kunst die „Hittiter“ (Hethiter, Cheta) seien, die im 14. Jahrhundert v. Chr. schwere Kämpfe mit den Ägyptern zu bestehen hatten, aber auch den Juden und Assyrern bekannt waren, haben nach Wright und Sayce besonders Perrot und Chipiez verteidigt. Puchstein bezweifelte es und wollte die Träger dieser zusammenhängenden Gesittung daher nur als Pseudo-Hethiter bezeichnet sehen. Seit aber P. Jensen die gemeinsame Bilderschrift dieses Volkes entziffert und nachgewiesen hat, daß es das Stammvolk der heutigen arischen Armenier ist, das sich selbst als „Hatier“ bezeichnete, kann es kaum noch zweifelhaft sein, „daß der populäre Name Hittiter sich doch mit dem Namen Hatier deckt“. Jedenfalls reden wir von der Kunst der Hatier, deren Bilderschrift nach Jensen etwa zwischen 1300 und 550 v. Chr. im Gebrauche war. Die Trümmer der mehrfach aus kyklopischen Mauern errichteten Bauwerke der Hittiter oder Hatier sind Zeugen entschwundener Macht und Pracht. Die Werke ihrer Kleinkunst, in der auch die Amulette beachtenswert sind, versprechen noch ungeahnte Aufschlüsse. In ihrer monumentalen Bildnerei aber liegt bis jetzt ihre kunstgeschichtliche Bedeutung. Reste größerer hittitischer Rundfiguren haben sich kaum gefunden, etwas häufiger Löwengestalten, deren Vorderteile rund hervorragen, während ihre Leiber im Relief stehen. Am wichtigsten sind jedoch die Bildwerke in halb erhabener Arbeit, darunter vor allem jene, die die Thorbauten der hittitischen Stadtmauern schmücken oder an heiligen oder denkwürdigen Stätten in den lebendigen Felsen gemeißelt sind. Die Zusammengehörigkeit aller dieser Denkmäler, von Perrot wie von seinen englischen Vorgängern aufs lebhafteste verfochten, von Gustav Hirschfeld angegriffen, von Puchstein aufs neue verteidigt, durch Jensen erwiesen, spricht sich schon in der Gleichheit und gleichmäßigen Entwickelung der Tracht der dargestellten Gestalten aus. Anfangs tragen die bartlosen Könige einen hohen Spitzhut, ein kurzes Wams und die Schnabelschuhe, die alle hittitischen Denkmäler kennzeichnen. Später wird der Spitzhut zum Vorrecht der Götter; die Herrscher begnügen sich mit dem Plattenhut und hüllen sich in einen längeren Mantel; allmählich tritt der Vollbart in seine Rechte; schließlich nähert die hittitische Tracht sich der assyrischen.



Gräcisierende cyprische Statue. Nach Photographie von Giraudon. Vgl. Text, S. 197.



In Bezug auf die Chronologie dieser Bildwerke folgen wir in der Hauptsache den Ausführungen P. Jensens.

Dem Ende des zweiten Jahrtausends vor unserer Zeitrechnung müssen zunächst wohl noch die beiden Felsenreliefs von Karabeli bei Nymphi in Lydien zugeschrieben werden. Es sind zwei männliche Einzelgestalten, von denen allerdings nur die eine wohlerhalten ist. Ob es wirklich die Gestalten sind, die Herodot für ägyptische Siegesmale des Sesostris hielt, steht dahin. Jedenfalls verraten sie nichts Ägyptisches, aber auch noch nichts Assyrisches. Gerade die besterhaltene Gestalt mit Spitzhut, Schnabelschuhen, Speer und Bogen zeigt jene bodenwüchsige und altertümliche Derbheit, die diese althittitische Kunst kennzeichnet.

Ziemlich gleichalterig mag das merkwürdige Monument von Eflatunbunar in Lykaonien sein. Seine geschlossene Würfelfassade ist mit einer monolithen Deckplatte bekrönt, deren

gewaltige Sonnenflügel das Denkmal beherrschen. In Einzelfeldern sind in zwei Reihen übereinander, zum Teil unter kleineren Flügelsonnen, verwitterte Gestalten mit erhobenen Armen abgebildet. Arme, Köpfe und Oberkörper sind von vorn, die Beine im Profil dargestellt. Die Altertümlichkeit auch dieses phantastischen Werkes springt ebensosehr in die Augen wie sein hittitischer Charakter.

Der Zeit um 850 etwa gehören die Palastreliefs von Hüjük (Öjök) in Kappadokien an. Links und rechts vom Eingange ziehen sich an der Fassade eines Palastes die in Stein gemeißelten Sockelreliefs entlang, die gottesdienstliche Handlungen darstellen. Ein Stier wird angebetet. Eine Gottheit steht auf einem doppelköpfigen Adler, dem ältesten, der bekannt ist. Aber die hittitische Kunst tritt uns hier freier und reifer entgegen als in den früheren Denkmälern. Besonders die Tiere (Stiere, Widder, Löwen) sind lebendig empfunden; und gerade auch hier blicken die Löwenköpfe vollplastisch aus den Mauerenden hervor. Die beiden Thorsphinxe erscheinen als ägyptische Gestalten in assyrischer Haltung; im übrigen aber sind assyrische Anklänge noch nicht zu entdecken.


Phönikische Silberschale aus Palestrina. Nach Perrot et Chipiez. Vgl. Text, S. 197.

Kaum viel jünger als die Reliefs von Hüjük werden die berühmten Felsenbildwerke in dem großen offenen Heiligtum (Jasili-kaïa) von Boghas-köi in Kappadokien sein. Ihre Formensprache ist immer noch ziemlich frei von assyrischen Wendungen; aber ihrem Inhalt nach lehnen sie sich offenbar wie an syrische, so auch schon an assyrische Göttervorstellungen an. Ähnlich wie jene Reliefs von Malthai (vgl. S. 173) führen sie uns in einen Himmel, dessen Götter auf Tieren stehen. Lange Prozessionen von Göttern niederen Ranges, unter denen der König schreitet, schließen sich daran an; Einzelvorgänge und Einzelgestalten sind an verschiedenen Felswänden dargestellt. Scheinbar trägt ein Priester ein mit der Flügelsonne bekröntes Tempelchen, das bereits auf gerippten Säulen mit abwärts gebogenen Voluten ruht. Man hat in ihnen die Stammeltern der ionischen Säulen erkennen wollen. Doch Jensen hat nachgewiesen, daß es sich hier, wie bei der an anderen Stellen ebenso vorkommenden Zeichengruppe, nur um hittitische Hieroglyphen handelt, die sich auf den Träger, den König, beziehen.

Ob die Thorreliefs von Sindschirli in Nordsyrien älter oder jünger sind als die bisher besprochenen, ist bei ihrem Verwitterungszustand schwer zu sagen. Jensen ist geneigt, sie für nicht viel älter als 750 v. Chr. zu halten, schon weil bärtige Männer in ihnen vorkommen, während die noch älteren Gestalten bartlos zu sein pflegen. Die Bildwerke von Sindschirli, die ins Museum von Konstantinopel gekommen sind, stellen unter anderem einen Mann und eine Frau beim Opfermahle, einen Krieger zu Pferde und einen Bogenschützen dar. Die Reliefs von Sindschirli im Berliner Museum zeigen außer Kriegergestalten (s. die Abbildung, S. 203) einen löwenköpfigen Jagdgott und einen greifenköpfigen Flügelgott; außer Böcken, Stieren und Löwen einen geflügelten Greifen und eine geflügelte Sphinx. Bei der größeren Nähe Assyriens haben sich hier eben schon mesopotamische Motive in größerer Anzahl eingeschlichen. Etwa

gleichalterig werden auch die Thorlöwen von Marasch und Albistan am Südabhang des Taurus sein; und zwischen 712 und 708 kann die Löwenjagd von Ordasa bei Malatya angesetzt werden. Der assyrisierende Charakter tritt hier immer deutlicher hervor.

Eine völlig assyrische Formensprache, wenn auch eine etwas fremdländische Mundart derselben, redet das im Berliner Museum untergebrachte Relief von Saktschegözü in Nordsyrien. Es stellt eine königliche Löwenjagd dar, die in manchen Zügen an die assyrischen Reliefs der Sargonidenzeit erinnert; ob es überhaupt hittitisch ist, erscheint angesichts der fehlenden Schnabelschuhe zweifelhaft. Der hittitischen Kunst des 7. Jahrhunderts aber gehört das Felsenrelief von Iviz (Ibriz), an der Grenze Lykaoniens und Kilikiens, an. Vor der mit Trauben geschmückten riesigen Profilgestalt des hittitischen Himmelsgottes steht die kleinere Gestalt des verehrenden Königs. Hier tritt sogar die assyrische Muskelbildung in den Beinen hervor. Verwandt ist das Königsrelief von Bor im Westen des Taurus.



Hittitisches Relief von Sindschirli. Nach Photographie. Vgl. Text, S. 202.

Die Entwickelung der hittitischen Kunst scheint in ihrem ganzen Bereiche in gleichen Bahnen erfolgt zu sein. Auf eine Richtung, die überhaupt keine assyrische Regungen zeigt, folgt eine Richtung, die sich den Vorstellungen, aber noch nicht der Formensprache Assyriens öffnet, auf diese endlich eine Richtung, die sich auch der assyrischen Formengabe nicht mehr entziehen kann. Rasch erlag die zugleich altertümliche und weichliche hittitische Kunst dann der von Westen hereinbrechenden frühgriechischen Art; und sie war auch zu schwach und haltlos in sich, als daß man ihr eine wesentliche Mittlerrolle zwischen der Kunst des Morgenlandes und des Abendlandes zuschreiben könnte.

Die Wohnstätten der heutigen Armenier im Nordosten Kleinasiens hatten, wie W. Belck und C. F. Lehmann dargethan haben, um 600 v. Chr. und später die **Chalden**, die im Besitze der vorarmenischen Keilschrift waren, inne. Von ihrer Kunst in Van und seiner Umgebung ist noch wenig Greifbares bekannt geworden. Ihren Steinbauten scheint das Gewölbe ebenso fremd gewesen zu sein wie ein künstlerisch durchgebildetes Säulensystem. Als Gebälkstützen treten Rundsäulen ohne Fuß- und Kopfplatten auf.

Vor und neben der hittitischen Kunst blühte namentlich im Norden und Westen der vom Schwarzen, vom Ägäischen und vom Mittelländischen Meere umspülten Halbinsel eine andere, an Entwickelungskeimen reichere kleinasiatische Kunst, deren Schöpfer, unzweifelhaft arischer Rasse, den Hellenen von Haus aus stammverwandt waren und schon früh in die mannigfaltigsten Wechselbeziehungen zu ihnen traten. Fiel doch die ganze Westküste Kleinasiens, noch

ehe die Entwickelung dieser Kunst abgeschlossen war, den hellenischen Joniern zu, die hier echt frühgriechisches Wesen dem verwandten vorgriechischen Leben aufpfropften oder gegenüberstellten.

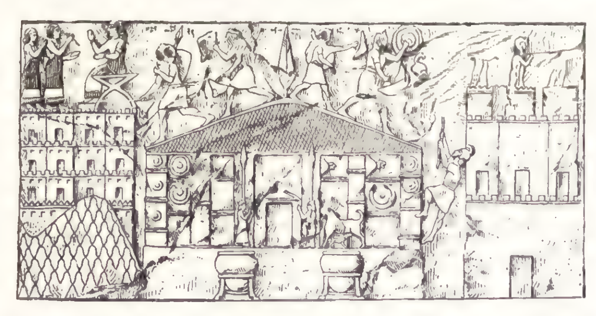
An der Schwelle dieser kleinasiatischen Kunst steht ein mächtiges Bildwerk, zu dem schon die alten Griechen als zu einem Wunderwerke der Kunst, wenn nicht gar der Natur, em porschauten: in einer 10 m hohen Felsennische am Nordabhange des Sipylos die aus dem natürlichen Felsen rund herausgehauene thronende weibliche Gestalt, in der man früher die von Homer besungene Niobe zu erkennen glaubte, heute aber das von Pausanias beschriebene Bild der Göttermutter Kybele wiedererkennt. Ein Sohn des Tantalus, sagt Pausanias, habe es verfertigt. Es gehört also an der Stätte des nachmaligen Königreichs Lydien zu jenem sagenhaften Phrygien des Tantalus und des Pelops, die als die Ahnen Agamemnons, des Königs von Mykenä, galten. Die mykenische Kunst Trojas war ja auch altphrygische Kunst; und in der That reiht das Grabmal, das in der Nähe des Sipylos mit dem Namen des Tantalus verknüpft ist, sich trotz mancher Unterschiede den Kuppelgräbern zu Mykenä an. Von außen stellt es, glatt aus polygonalen Steinen aufgerichtet, einen kreisrund-cylindrischen Unterbau mit kegelförmigem Oberbau dar, dessen Spitze durch ein Sinnbild des Lebens (Phallus) bekrönt wurde. Von innen zeigt es, aus wagerechten Quaderschichten durch Vorkragung spitzbogig zugewölbt, eine abgeschlossene Rechteckkammer von guten Verhältnissen. Der Kegel dieses Grabmals ist eingestürzt wie die Spitzen aller Nachbargräber. Die Sinnbilder aus rotem Trachyt, die sie bekrönten, liegen zerstreut umher.



Lydische Münze. Nach Perrot et Chipiez. Vgl. Text, S. 205.

Die übrigen Kunstwerke Kleinasiens, die uns zu beschäftigen haben, gehören der nachhomerischen Zeit an, die frühesten von ihnen also dem Ende des 9. Jahrhunderts v. Chr.

Auch in Lydien, in dessen Hauptstadt Sardes seit dem Anfang des 7. Jahrhunderts (um 694) in geschlossener Reihe die Könige Gyges, Ardys, Alyattes und Kroisos aufeinander folgten, fesseln zunächst nur die uralten Tumulusgräber unsere Aufmerksamkeit. Das Tumulusfeld bei Sardes wird überragt vom Erdhügel des Grabes des Alyattes, das Herodot den Pyramiden an die Seite setzte. Wenn es deren größte an Höhe nicht erreichte, so übertraf es sie doch an Umfang. Der mächtige Erdhügel, von dessen teilweiser Bedeckung mit Steinlagen nur spärliche Reste erhalten sind, barg eine Rechteckkammer, die mit langen Marmorblöcken flach gedeckt war, und einen Gang, der ein rohes, aber richtiges rundes Tonnengewölbe trug. Zugleich in der Geschichte des Handelsverkehrs wie der Kleinkunst aber haben die Könige Lydiens sich durch die Erfindung und Verbreitung des Münzens unsterblich gemacht. Die ältesten Münzen aus der Zeit des Gyges und Ardys bestehen aus Elektron, einer Mischung von Gold und Silber, zeigen eiförmige Gestalt und nur auf einer Seite eine vertiefte Einprägung von Sinnbildern, unter denen der Fuchs eine Rolle spielt. Die Verbesserung, daß die Münze aus reinem Golde und ihr Bild wenigstens auf einer Seite in erhabener Arbeit hergestellt wurde, soll von den benachbarten ionischen Städten Milet

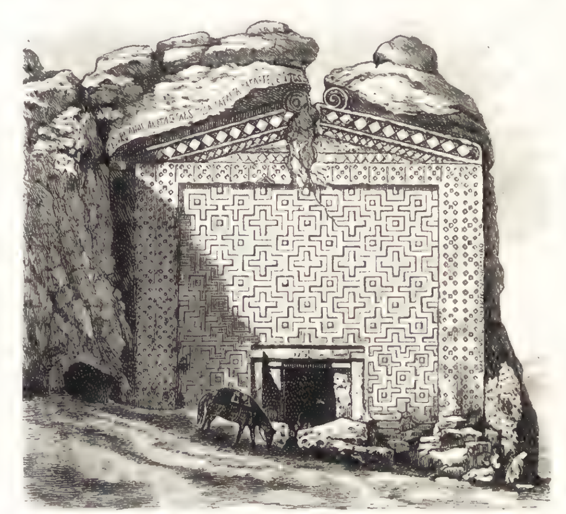


Armenischer Giebeltempel auf einem assyrischen Relief. Nach Botta. Vgl. Text, S. 205 und S. 160.

und Ephesos ausgegangen sein, in Sardes aber bereits unter Alyattes und Kroisos Nachahmung gefunden haben. Eine jener ältesten lydischen Münzen mit dem Fuchs in vertiefter Arbeit, jetzt im British Museum, zeigt unsere obere Abbildung auf S. 204.

Wichtiger als die Tumulusgräber Lydiens, denen sich diejenigen Kariens und Mysiens (Trojas) anreihen, sind die Felsengräber der östlicheren Landschaften Kleinasiens, die sich scharf von den Stätten der hittitischen Kunst absondern. Es ist wichtig, daß beide Gattungen kleinasiatischer Kunstdenkmäler, die ziemlich gleichzeitig nebeneinander entstanden, einander ihrem Verbreitungsbezirk nach nahezu ausschließen. Die Felsengräber finden sich im Norden Kleinasiens in Paphlagonien, im Süden der Halbinsel in Lykien, im Inneren des Landes in Phrygien, dem jüngeren, nachhomerischen Phrygien, dem Phrygien des Königs Midas.

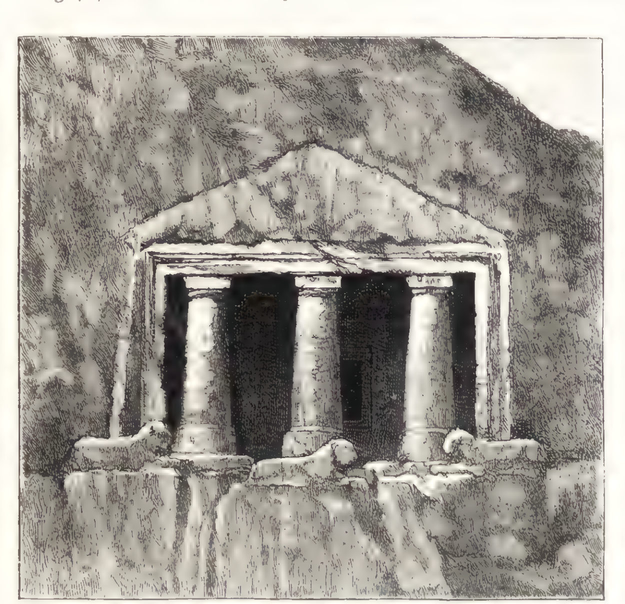
Diese kleinasiatischen Felsengräber sind von unschätzbarer Bedeutung für die Geschichte der Baukunst, weil sie uns mit der größten Deutlichkeit den Werdegang vor Augen führen, durch den die Formen des Holzbaues auf den Steinbau übertragen wurden. Höchstens in Indien läßt sich der Hergang mit gleicher Deutlichkeit verfolgen. In den holz- und regenreichen Gegenden Kleinasiens und Armeniens hat sich das Giebeldach am hölzernen Dachstuhl entwickelt. Der Regen erforderte ein Satteldach, dessen schräge Seitenflächen dem Wasser den Ablauf ermöglichten. Der senkrechte Schluß des Satteldachs wird vorn und hinten von selbst zum Giebel; und gerade der Technik der Zimmermannskunst entspringt der Dachstuhl, dessen Vordersparren das Giebeldreieck bilden. Holzhäuser dieser Art, deren Vordergiebel nicht selten eine von Holzsäulen getragene Vorhalle beschattete, genügten trotz ihrer Vergänglichkeit dem Bedürfnis des wechselnden Geschlechtes der Lebenden. Die Wohnungen der Toten aber höhlte man, um ihnen ewige Dauer zu gönnen, in die Felsenwände ein, und um ihnen zugleich das freundliche, wohlbekannte Ansehen der Wohnungen der Lebenden zu geben, ahmte man deren Holzfassaden im natürlichen Felsen nach. Daß auch Tempel in diesen Gegenden schon um 700 Giebelfassaden hatten, beweist ein Relief vom Palaste Sargons zu Ninive, das die Erstürmung eines Giebeltempels in einer armenischen Stadt darstellt (s. die untere Abbildung, S. 204). Indessen werden auch einige der kleinasiatischen Felsfassaden, die bisher allgemein für Grabeingänge gehalten wurden, neuerdings als Stirnseiten von Kultusstätten erklärt.



Das „Midasgrab" in Phrygien. Nach Perrot et Chipiez. Vgl. Text, S. 206.

Die phrygischen Felsenfassaden sind unweit Kjutahijas über einen Flächenraum zerstreut, der von Nordosten nach Südwesten 40 km lang ist. Die nordöstliche Felsfassadenstadt dieses Bezirks ist schon seit Texiers Reisen (1824) bekannt, das südwestliche Gräbergehege bei Ayazinn ist erst in den 80er Jahren durch Ramsay entdeckt worden. Neuerdings haben Reber und Körte die phrygischen Felsendenkmäler von neuem untersucht; und als eines der Ergebnisse dieser Untersuchungen, besonders der Körteschen, erscheint es, daß gerade hier zwischen

Kultusfassaden und Grabfassaden unterschieden werden muß. Gleich das sogenannte Midasgrab (s. die Abbildung, S. 205) und alle ihm ähnlichen Felsfassaden mit geometrischen Mustern sind, da ihnen die Grabkammer fehlt, nicht als Gräber anzusehen, wenn aber als Kultusstätten, so doch wohl wenigstens zugleich als Denkmäler für Verstorbene. Jedenfalls wird das „Midasgrab“ durch eine Inschrift in dem vom phönikischen abgeleiteten phrygischen Alphabet dem König Midas geweiht oder doch als ein für Midas gefertigtes Werk hingestellt. Die Nachahmung der Holzkonstruktion tritt hier in der Scheinthür, die nur in eine flache Nische führt, in der Fassadenumrahmung und auch in der Giebelbildung hervor. Aber auch das nicht eigentlich mäanderartige, sondern aus Kreuzen, Quadraten, viereckigen Schleifen zusammengesetzte Muster, das das ganze Fassadenfeld bedeckt, kann ebensowohl ähnlichem Holzschnitzwerk als ähnlichem Teppichmuster, wie in der Regel behauptet wird, entlehnt sein. Noch deutlicher ist die Holzdach-Nachahmung an der Fassade von Delikli-Tasch. Zu den wichtigsten Werken dieser Art aber gehört das Felsendenkmal bei Arslankaja. An drei Seiten ausgearbeitet, zeigt es im Giebel der Vorderseite Sphinxe, an der einen Nebenseite einen Greifen, an der anderen einen aufgerichteten Löwen; in seiner Nische aber das Bild der großen Göttermutter zwischen zwei Löwen. Gerade hier ist also ohne weiteres eine Kultusstätte zu erkennen, und alle Zieraten sind hier, wenn auch östlichen Ursprungs, so doch bereits griechisch angehaucht; und dasselbe gilt von dem Palmetten- und Knospenfries der Fassade zu Kütschük-jasili-kaja, dessen assyrischer Ursprung ebenso deutlich ist wie seine ionisierende Haltung.

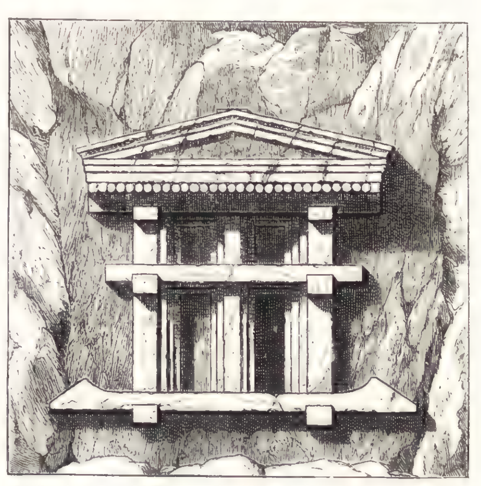


Felsengrab zu Hambarkaia. Nach Gustav Hirschfeld. Vgl. Text, S. 207.

Wirkliche Gräberfassaden treten dagegen in der sogenannten Südwestnekropole hervor. Hier zeigt sich die Nachahmung des Hauses weniger im Äußeren als im Inneren. Ruhebänke pflegen in der Kammer ausgehauen zu sein, auch wohl ein steinernes Kopfkissen dazu. Das wichtigste dieser wirklichen Gräber ist das sogenannte „zertrümmerte Grab“, dessen Fassade mit trefflich gearbeiteten Löwen und zwei gepanzerten Kriegern, die ein Ungeheuer bekämpfen, geschmückt war. Daß jene Fassaden mit geometrischer Musterung älter seien als die übrigen, wie man bisher annahm, läßt sich nicht festhalten. Gerade das Denkmal von Arslankaja bildet die Brücke. Von allen diesen Werken scheint keines höher hinaufgerückt werden zu dürfen als ins 7. Jahrhundert v. Chr., und kaum ein einziges ist jünger als der Sturz des Lyderreiches durch den Perserkönig (546). Freilich aber bewahrt derselbe Bezirk noch eine zweite, jüngere Folge von Felsengräbern mit entschieden hellenisierenden Fassaden. Diese glaubte man bisher dem 5. und 4. Jahrhundert v. Chr. zuschreiben zu können. Aber Körte und Reber haben nachgewiesen, daß sie erst der römischen Kaiserzeit angehören. Nur eines mag aus der

Zwischenzeit stammen, das von Körte bekannt gemachte Grab bei Köktsche-Kissik: mit seiner schlichten, wohl gebildeten Giebelfassade und seiner Pfeilerstütze vor offener Halle steht es den paphlagonischen Felsengräbern näher als den älteren phrygischen.

Diese paphlagonischen Felsengräber, die Gustav Hirschfeld untersucht, zum Teil auch entdeckt hat, zeichnen sich innerhalb des halbgriechischen Stils durch Grabkammern mit offenen Zugängen und durch säulengetragene Vorhallen jener Art aus, wie wir sie in Phrygien nur einmal fanden. Die Vorhalle des Grabes zu Hambarkaia (s. die Abbildung, S. 206) öffnet sich mit drei, von denen zu Iskelib öffnen sich mehrere mit zwei Säulen, öffnet sich eines gar nur mit einer Säule. Die nach oben verjüngten Säulen ruhen auf mächtigen Fußpolstern und tragen Viereckplatten, manchmal ihrer mehrere übereinander, als Kopfstücke. Abweichend sind nur die Säulenkapitelle des „vierten" Grabes zu Iskelib gebildet, die aus Löwenköpfen bestehen.



Lykisches Felsengrab mit Dreieckgiebel. Nach Texier.

Die lykischen Felsengräber, die Benndorf neuerdings am gründlichsten untersucht und beschrieben hat, zeichnen sich durch die unumwundenste Betonung der Holzkonstruktion aus, die sie nachahmen. Wenn auch keins dieser Grabhäuser älter ist als die persische, viele von ihnen jünger sind als die makedonische Eroberung Lykiens und manche neben Bauten und Bildwerken völlig griechischen Stils stehen, so stammt ihr Typus doch offenbar aus vorgriechischer Zeit und sind sie, da sie nirgends ihresgleichen haben, unter allen Umständen als national-lykische Denkmäler anzusehen. Diese steinernen Grabfassaden und Grabhäuser Lykiens sind eine treue Nachbildung einheimischer Holzfachwerkbauten. Schwellen, Pfosten, Rahmen, Balken sind deutlich erkennbar. Die Balkenköpfe treten kräftig hervor und sind manchmal hakenförmig gebogen. Die weit vorspringende flache Decke wird durch hart aneinander gedrängte Rundhölzer gebildet, auf denen die Estrichbretter ruhen. An den Felsengräbern Lykiens tritt manchmal, wie an einem der Gräber zu Hoiran, nur die Fassade eines solchen versteinerten Holzhauses hervor, manchmal, wie an einem anderen Grabe zu Hoiran, zeigt das Haus zwei seiner Seiten, manchmal, wie zu Pinara, ihrer drei, so daß nur die Rückseite am Felsen klebt; manchmal endlich, wenn auch selten, wie zu Phellos, sind alle seine vier Seiten vom Felsen losgelöst. Die flache Bedeckung bildet aber auch nur die Regel. Satteldächer mit Fassadengiebeln finden sich daneben in erheblicher Anzahl. Regelrecht, aber flach erscheint der dreieckige Giebel z. B. an einem Felsengrabe zu Antiphellos (s. die obere Abbildung). Fremdartig und hoch, nämlich in Gestalt eines wirklichen Spitzbogens,



Lykisches Felsengrab mit Spitzbogen. Nach Benndorf und Neiß. Vgl. Text, S. 208.

mit Ochsenhörnern bekrönt, tritt er an einem Grabe zu Pinara auf (s. die untere Abbildung, S. 207). Ein freistehendes Spitzbogenholzhaus dieser Art stellt ein Steinsarkophag von Antiphellos dar, der in merkwürdiger Art nicht nur den Holzstil mit dem Steinbau, sondern auch einen gotisch wirkenden Gesamteindruck mit echt griechischen Einzelzieraten verbindet.

Der Übergang von der altlykischen in die griechische Zeit läßt sich noch lehrreicher als in der Baukunst in der lykischen **Plastik** verfolgen. Doch machen nur wenige ihrer Werke einen entschieden vorgriechischen Eindruck. Man rechnet die Reliefs von einem zertrümmerten Grabturm zu Trysa, vor allem aber den plastischen Schmuck eines Grabes zu Xanthos, der ins British Museum gekommen ist, hierher. Die liegenden Löwen, von denen einer ein Junges zwischen den Tatzen hält, sind freilich zu weich gebildet, um für archaisch-griechisch gelten zu können. Vor allen Dingen aber ist der Held, der einem aufrecht vor ihm stehenden Löwen in ruhiger Haltung das Schwert in den Bauch bohrt, trotz seiner Nacktheit persisch oder gar chaldäisch in Haltung und Bildung.

An der Hand der hellenischen Kunst werden wir nach Kleinasien zurückkehren. Die Anleihen, die diese in ihrer Jugend bei den kleinasiatischen Barbaren gemacht, hat sie ihnen mit reichlichen Zinsen zurückerstattet. Aber es wäre irrig, die Zeit der griechischen Rückwirkung auf das nichtgriechische Kleinasien zu früh anzusetzen und etwa in jenen phrygischen und paphlagonischen Säulenkapitellen, die bald an das dorische, bald an das ionische, bald gar an das korinthische Kapitell der Griechen erinnern, nur Kümmerformen dieser zu erkennen. Schon ihre frische und ursprüngliche Gestaltungsmannigfaltigkeit beweist, daß sie vielmehr, so gut wie die cyprischen Kapitelle, als Vorstufen der ausgebildeten griechischen Ordnungen anzusehen sind, auch wenn sie im einzelnen Falle jünger sein sollten als diese. Aus dem Durcheinander dieser oder ähnlicher Vorstufen auf der gleichen Grundlage einheimischer Entwickelung und orientalischer Einwirkung hat die überlegene künstlerische Einsicht der Hellenen erst ihre drei klassischen Ordnungen herauskristallisiert.

IV. Die altpersische Kunst.

1. Die Kunst unter Kyros und Kambyses.

Als nach dem Falle Babylons (538 v. Chr.) ganz Vorderasien dem großen Perserkönig Kyros zu Füßen lag und nach der Eroberung von Memphis (525 v. Chr) das heilige Nilland sich Kambyses, dem Sohne des Kyros, unterwarf, war die Vorherrschaft der arischen Rasse auf dem Erdball entschieden. Seit der Zeit dieser Achämenidenherrscher tritt auch die persische Kunst in den Gesichtskreis der Forschung. Dieser verhältnismäßig jungen Kunst fehlt es nicht an Pracht und Würde; aber sie war noch weiter entfernt davon, eine Volkskunst zu sein, als die Kunst Ägyptens und Mesopotamiens, die, wenn auch hauptsächlich von den Herrschern gepflegt, doch auf nationalem Boden erwuchs und weite Schichten des Volkes ergriff. Die altpersische Kunst ist vielmehr nur die künstliche amtliche Kunst eines stolzen und erfolgreichen Herrschergeschlechts, das den Ehrgeiz hatte, es auch auf dem Gebiete der höheren Gesittung den besiegten Völkern gleichzuthun. Kein Wunder daher, daß ihre Schwingen sofort erlahmten, als die Siege Alexanders des Großen die persische Herrscherherrlichkeit vernichtet hatten. In einem Zeitraum von zweihundert Jahren (550—330) entwickelt, verblüht, gewaltsam vernichtet, gehört die Perserkunst thatsächlich nur wenigen Geschlechtern an.

Weiter als ihre zeitlichen waren ihre räumlichen Verbreitungsgrenzen gezogen. Früher und fester als die später eroberten Provinzen waren die alten Königreiche Medien und Elam mit Persien verknüpft worden. Die alten Hauptstädte dieser Reiche, Ekbatana in Medien, Susa in Elam, blieben bevorzugte Residenzen der persischen Könige. Hier wie dort dürfen wir daher Hauptsitze der persischen Hofkunst vermuten; doch haben sich in Ekbatana, dem heutigen Hamadan, bisher nur ein paar Säulenbasen und ein Löwentorso aus der großen Zeit Persiens gefunden, während die Schätze des Louvre zu Paris, die Dieulafoy in Susa erbeutete, immerhin zu den bedeutendsten erhaltenen Resten der persischen Kunst gehören. Neben diesen eroberten Hauptstädten aber haben die Herrscher aus dem Hause des Achämenes ihr noch weiter südöstlich gelegenes Stammland keineswegs vergessen. Kyros bevorzugte den Stammsitz seines Geschlechtes, Pasargadä, das wir mit den meisten Forschern nach wie vor an der wichtigen Ruinenstätte im oberen Polwarthale bei Mesched-i-Murgab suchen. Dareios aber gründete etwa 100 km südlich von Pasargadä die neue Prachtstadt Persepolis, für deren Palastbauten der eigentlich persische Stil erst erfunden worden zu sein scheint; und was Dareios begonnen, führte sein Sohn Xerxes hier im gleichen Sinne weiter. Die Ruinen von Persepolis, deren genaue Kenntnis wir den Veröffentlichungen Texiers, Flandin und Costes, Stolzes und Dieulafoys verdanken, sind noch heute die klassischsten Denkmäler der persischen Kunst.

Von der vorpersischen Kunst Ekbatanas und Susas wissen wir wenig. Herodot (I, 93) schildert die Mauern der Burg Ekbatanas. Es waren ihrer sieben ineinander, deren Zinnen in jener Farbenabstufung übereinander emporragten, die man den Farben der Stufen der mesopotamischen Tempel (vgl. S. 171) entlehnt glaubt. Polybios dagegen (X, XVII, 9—10) schildert den alten medischen Königspalast zu Ekbatana; und zwar schildert er ihn als Holzsäulenbau, dessen Säulen, Simse und Täfelungen mit Silber und Gold belegt waren, obgleich sie völlig aus Zedern- und Cypressenholz bestanden. Flach gedeckt haben wir uns den Holzpalast zu denken, hoch, schlank und weit gestellt seine Säulen, breit und rechteckig deren Kopfstücke, hoch und fest ihre Fußstücke. Die persischen Bauernhäuser am Südufer des Kaspischen Meeres, die Dieulafoy in der Landschaft Masenderan entdeckt hat, zeigen noch heute eine Bauweise, die wir uns zu jenem nationalen altmedischen Palaststil weitergebildet denken mögen.

Die Mauern von Susa erkennen wir auf einem der Reliefs Sardanapals aus Kujundschik; von dem vorpersischen Stil der Bildnerei dieser Stadt geben uns einige mit reichlichen Inschriften versehene Felsenreliefs eine Vorstellung. Eines von ihnen erinnert in der Tracht und der Haltung entfernt an die hittitischen Denkmäler Nordsyriens; das andere zeigt deutlich den Stil der jüngeren babylonischen Kunst, der auch die kleinen Thonfiguren der nackten weiblichen Gottheiten angehören, die man hier wie in Mesopotamien gefunden hat.

Von den Werken der Achämenidenzeit haben sich überall nur Gräber und Palastruinen erhalten. Die Gräber sind Freibauten oder Felsengräber mit Hausfassaden wie in Ägypten und in Kleinasien. Die Paläste, deren Wiederherstellung gerade durch diese Felsfassaden in Verbindung mit den erhaltenen Säulen und Mauerresten ermöglicht wird, waren Wohnpaläste oder Empfangspaläste: genauer gesagt, wie noch heute in Ostasien, ummauerte Bezirke mit Gartenanlagen, in denen die einzelnen Räume nicht zu einem Gesamtbau zusammengeschweißt wurden wie in Assyrien, sondern als Sonderbauten nebeneinander lagen. Durchweg waren es flachgedeckte Säulenbauten (Architravbauten), in denen die Säulen, hoch, schlank, weit gestellt, ihrer Zahl und ihrer Bedeutung nach eine solche Rolle spielten wie im Palastbau keines zweiten Volkes. Die Säulen, die Mauerecken und Vorsprünge, die Thür-, Fenster- und

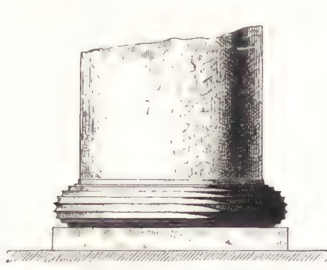
Nischenumrahmungen sowie die Unterbauten und deren Treppen waren aus Stein gehauen, aus dem harten, grauen, manchmal ins Gelbliche spielenden Kalkstein der persischen Gebirge. Die Füllmauern bestanden aus Ziegeln, in der Regel sogar nur aus Luftziegeln; manchmal gar aus fester Lehmmasse. Das Säulengebälk und das Dach waren Zimmermannsarbeit. Die Holzdeckung ermöglichte die Weite der Säulenstellung; die Schlankheit der Steinsäulen erinnerte noch unmittelbar an die Holzsäulen, die ihnen vorausgegangen.



Das Grab des Kyros bei Mesched-i-Murgab. Nach Dieulafoy.

Erschien uns jenes neuzeitige Bauernhaus der Landschaft Masenderan wie ein Urbild zu dem medischen Holzpalast zu Ekbatana, so mag dieser wieder, wie Perrot betont hat, als Vorbild des persischen Palastes gelten, der zunächst nur die Holzsäulen durch Steinsäulen ersetzte. Für die Ausbildung der Einzelformen des Steinbaues aber fehlte es freilich an iranischen Vorbildern. Wie die persische Hofkunst hier ihre Nachbarn um Anleihen anging, werden wir sehen, und mit dem Steinbau werden wir zugleich die Steinplastik, die aufs engste mit ihm verbundene Reliefbildnerei der Perser, kennen lernen.

Aus der Zeit des Kyros und seines Sohnes Kambyses stammen die Ruinen von Pasargadä bei Mesched-i-Murgab. Am besten erhalten ist das Grab des Kyros (s. die obenstehende Abbildung): in einem früher von Säulen umgebenen Hofe eine oben abgeflachte, sechsstufige Treppenpyramide und auf dieser das Grabgemach in Gestalt eines Giebelhäuschens. Es ist das einzige Beispiel eines Giebelbaues in Persien. Der ganze Bau ist etwas über 11 m hoch. Die Fußsimse des Unterbaues und des Grabhauses sowie des letzteren Hauptsims zeigen das griechische Wellenprofil. Auch die Säulenbasen des Hofes, die aus einem gerieften Rundwulst über viereckiger Fußplatte bestehen, zeigen in der wagerechten Riefung einen Anklang an ionische Basengestaltungen (s. die nebenstehende Abbildung). Perrots Bedenken gegen Dieulafoys Ansicht, daß sich in diesem ganzen Gebäude kleinasiatisch-griechischer Einfluß kundgebe, erscheinen diesem Fundbestand gegenüber ebenso ungerechtfertigt wie Strabons (XV, III, 7) Beschreibung gegenüber die Bedenken Dieulafoys dagegen, daß dieser Bau wirklich das Grab des Kyros sei.



Persische Säulenbasis von Pasargadä. Nach Dieulafoy.

Wie sich in Kleinasien Grabtürme neben Giebelgräbern erhalten haben, so erhebt sich auch in Pasargadä unweit des Grabes des Kyros die Ruine eines 12 m hohen Grabturmes, der aus gutgefügten Schnittsteinen mit vorspringenden Eckpfeilern errichtet und mit einem Zahnschnittbande bekrönt war. Ein völlig gleicher, aber besser erhaltener Turm der Gräberstätte bei Persepolis zeigt, daß das Steindach dieser Türme die Gestalt einer flachen Pyramide hatte.

Von der verschwundenen Pracht des Palastes des Kyros zu Pasargadä zeugt „nur eine hohe Säule", deren glattem Schaft eine einfache Steinscheibe als Basis dient. Einige andere Säulenbasen liegen noch an ihrem alten Platze, einige steinerne Mauerecken und die unteren Teile einiger Thürlaibungen, an denen Menschen- und Greifenfüße, die Reste vormaliger Reliefdarstellungen, gemeißelt erscheinen, stehen noch aufrecht. Die Überbleibsel genügen, um zu erkennen, daß der Palast, dessen Grundanlage überall in Persien wiederkehrt, aus einem auf acht Säulen ruhenden rechteckigen Mittelsaale, einer auf vier Säulen ruhenden Vorhalle und aus Nebenräumen an allen Seiten bestand. Inschriften lassen keinen Zweifel daran, daß es der Palast des Kyros war. Wohnräume aber scheint er nicht enthalten zu haben. Es wird also einer jener Empfangspaläste gewesen sein.



Relief des Kyros in Pasargadä. Nach Dieulafoy.

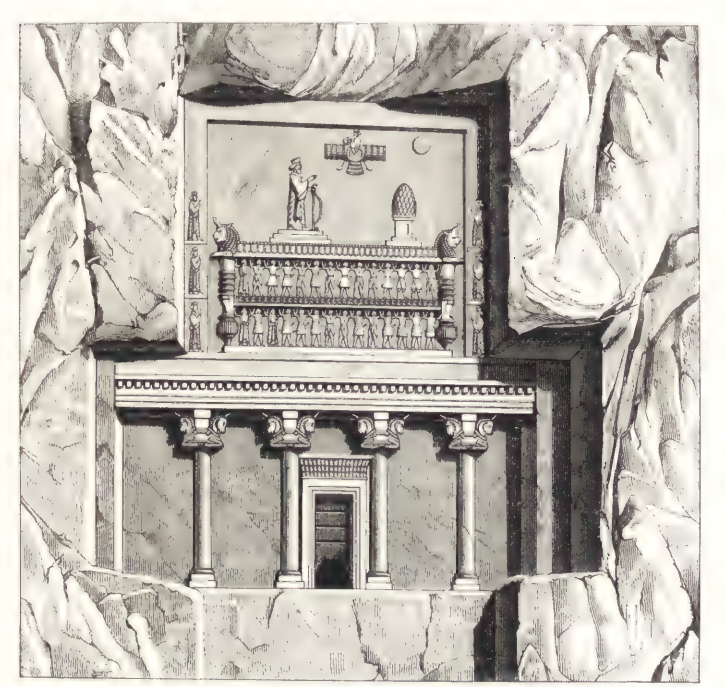
Für die Bildhauerei kommt in Pasargadä hauptsächlich eine erhaltene stehende Steintafel eines kleineren Gebäudes in Betracht. Sie enthält das Reliefbild des vergötterten Kyros (s. die nebenstehende Abbildung). Der Herrscher ist im scharfen Profil nach rechts dargestellt. Er trägt ein enganliegendes, assyrisch faltenloses Gewand, das mit einem Rosettenbande und Zotteln besetzt ist. Merkwürdig sind die verkleinerten ägyptischen Amonshörner über seinen Ohren, auffallend sind die Doppelpaare mächtiger assyrischer Götterflügel an seinen Schultern, eigentümlich ist der ägyptische Götterkopfputz auf seinem Haupte. Wahrscheinlich erst von Kyros' Sohn Kambyses, der lange in Ägypten geweilt, gestiftet, will dieses Bildnis vor allen Dingen die Versetzung des großen Eroberers unter die Götter veranschaulichen. Einheimische Formeln standen dem Künstler zu dem Zwecke nicht zur Verfügung. Er hielt sich daher an die assyrischen und ägyptischen Sinnbilder. In der Gesamthaltung ist die Profilstellung tadellos durchgeführt. Die Brust ist ebenso richtig von der Seite gegeben wie der Kopf. Die großen Flügelmassen aber scheinen freilich mehr seitwärts hinter dem Körper zu schweben als organisch mit seinem Rücken verwachsen zu sein.

2. Die Kunst unter Dareios, Xerxes und ihren Nachfolgern.

Tritt uns in den Ruinen von Pasargadä inschriftlich nur der Name des Kyros entgegen, so ist dieser in den Ruinen von Persepolis völlig verschwunden. Um so öfter begegnen uns

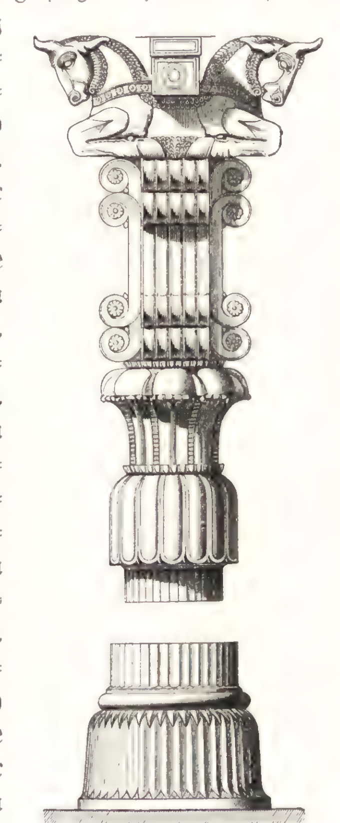
hier die Inschriften des Dareios I. und des Xerxes I., denen sich nur schüchtern die Namen späterer Herrscher anreihen. Es unterliegt daher keinem Zweifel, daß die Ruinen von Persepolis uns zunächst die Weiterentwickelung der persischen Kunst unter Dareios vergegenwärtigen. Von den Ruinenstätten im Umkreise des alten Persepolis kommen hier für unsere Zwecke nur die eigentliche Palastterrasse der Residenz (heute Tschil-Minar oder Takht-i-Djemschid genannt) und die Gräberstätte von Naksch-i-Rustem in Betracht.

Außer dem schon erwähnten Grabturm (vgl. S. 210) finden wir in Naksch-i-Rustem nur Felsengräber mit Hausfassaden. Den vier Gräbern dieser Art von Naksch-i-Rustem (s. die nebenstehende Abbildung) aber schließen sich drei gleiche in den Felsen hinter der großen Terrasse von Persepolis an. Das älteste dieser Gräber muß das des Dareios zu Naksch-i-Rustem sein, das durch eine lange Inschrift als solches beglaubigt ist. Die Nachahmung einer Haus- oder Palastfassade nimmt die größte Breite der Darstellung ein. Darüber ist in besonderem Felde ein zweistöckiges kunstvolles Throngerüst abgebildet, auf dem der König, zum Lichtgott betend, dargestellt ist. Die Fassade zeigt eine Halle, die sich, seitlich von Mauern begrenzt, mit vier Säulen öffnet. Die Eingangsthür nimmt die Breite des mittleren Säulenabstandes ein. Sie zeigt über einer dreifachen Umrahmung die mit dreifacher Blätterreihe geschmückte ägyptische Hohlkehle, die in dieser Gestalt klassisch bleibt für alle persischen Thür-, Fenster- und Nischenbekrönungen. Die Säulen bestehen aus einem Fußstück, das einen Wulst über zwei Viereckplatten zeigt, aus einem glatten, runden Schaft und aus dem berühmten persischen Stierkapitell in seiner einfachsten Gestalt. Zwei rundplastisch ausgeführte Vorderteile von Stieren tragen, mit dem Rücken gegeneinandergelehnt, in dem gemeinsamen Sattel zwischen ihren Hälsen einen mit einer Platte bekrönten, kurzen, vorspringenden Querbalken. Auf diesem und den Hälsen der Stiere ruht das Hauptgebälk der Fassade: ein dreigliederiger, oben mit einem Zahnschnittband eingefaßter Architrav, über dem ein Fries mit schreitenden Löwen angebracht ist. Das Throngerüst im oberen Felde wird, unabhängig von seinem tektonischen Aufbau, in zwei Reihen übereinander von achtundzwanzig Männergestalten in verschiedenen Trachten mit emporgehobenen Händen gestützt. Diese Gestalten sind inschriftlich als die Verkörperungen der achtundzwanzig Provinzen des persischen Reiches beglaubigt. Oben steht der König in reich gefalteter Gewandung, die



Königsfelsengrab bei Naksch-i-Rustem. Nach Dieulafoy.

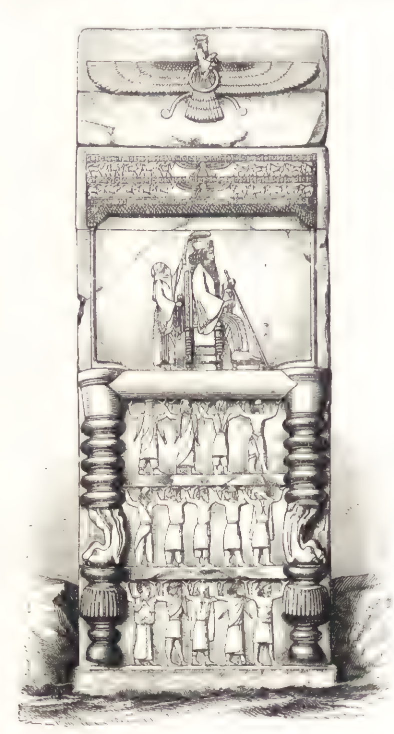
Tiara auf dem Kopfe, mit betenden Händen nach rechts gewandt, ihm gegenüber erhebt sich der Altar, auf dem das heilige Feuer brennt; über ihm am Himmel schwebt der heilige Sonnenball, der Urquell alles Lichts und alles Feuers; oben in der Mitte in dem heiligen Flügelring aber erscheint Ahura-Mazda (Ormuzd), der altpersische Lichtgott, selbst als bärtige Halbfigur in Königstracht. Die Darstellung bildet den Inbegriff aller religiösen Kunst der Perser. Der gesamte Aufbau dieser Grabfassade erinnert nur entfernt an ägyptische Vorbilder, wie wir sie an den Felsengräbern zu Benihassan, und an kleinasiatische Felsengräber, wie wir sie in Paphlagonien getroffen. Im einzelnen aber tritt die Verwertung fremder Elemente deutlich hervor. Selbst für das persische Stierkapitell hat man auf ägyptische und assyrische „Analogien" verwiesen, die jedoch nicht schlagend genug sind, um dem Stiermotiv der persischen Säule seine künstlerische Selbständigkeit zu rauben. Das Gebälk ist trotz des fehlenden Simsabschlusses offenbar durch ionische oder durch ein gemeinsames älteres Vorbild eingegeben; im Throngerüst treten Zierformen, wie der sogenannte Eierstab, der abwechselnd aus überfallenden breiten und spitzen Blättern gebildet wird, und der sogenannte Perlenstab hervor, der abwechselnd längliche und runde Perlen gereiht zeigt: Formen, die auch erst die griechische Kunst geläufig gemacht hat, wenngleich sich Ansätze zu ihnen schon in den älteren Kunstwerken finden. Dazu die ägyptische Hohlkehle über der Thür, die assyrische Göttergestalt über der Darstellung des Königs, die assyrische Gesamthaltung der Reliefbildnerei, die freilich in der Durchbildung des Faltenwurfes im Sinne der älteren griechischen Kunst weit über den assyrischen Stil und über den Stil des Kyrosbildes von Pasargadä hinausgeht. Man sieht schon hier, daß **die persische Hofkunst die erste ist, die eine eklektische Richtung verfolgt**, man erkennt ihre, wahrscheinlich durch die inzwischen erfolgte Einverleibung Ägyptens bedingte Weiterentwickelung in eben dieser Richtung, man entdeckt aber auch, sobald man den Blick von dem Grab des Dareios den sechs anderen königlichen Felsengräbern zuwendet, sofort die plötzlichen Grenzen, die dieser Entwickelung gezogen worden; denn diese sechs späteren Felsengräber, deren jüngstes über 150 Jahre jünger sein kann als dasjenige des Dareios, gleichen diesem und gleichen einander beinahe wie ein Ei dem anderen. Nur der Löwenfries über dem Zahnschnitt des Hauptgebälkes fehlt den meisten.



Persische zusammengesetzte Säule aus den Propyläen zu Persepolis. Nach Flandin et Coste. Vgl. Text, S. 214.

Etwas mehr Weiterentwickelung zeigen die Palastbauten der jüngeren persischen Könige. Der Name des großen Dareios schmückt zunächst den gewaltigen Terrassenbau selbst, der die Königspaläste von Persepolis trug. Mit der Rückseite an das Gebirge gelehnt, wird er, 473 m breit, 286 m tief, an drei Seiten durch eine 10—13 m hohe Mauer gebildet, die aus unregelmäßig zugeschnittenen, aber in den Fugen gut zusammengepaßten Steinen besteht. In ihrer Nordwestecke führt eine große, bequeme Doppeltreppe empor, deren zuerst auseinanderstrebende Läufe von symmetrisch einander gegenüberliegenden Absätzen aus wieder aufeinander zuführen.

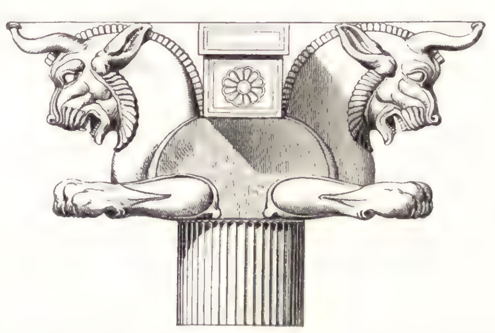
Von den Säulen der Gebäude dieser Terrasse ragen fünfzehn noch aufrecht in die Luft; von anderen sind die Stümpfe oder doch die Basen erhalten; dazu die steinernen Eckpfeiler von Mauern und zahlreiche, oft monolithe Nischen-, Thür- und Fenstergewände, die gespenstisch stehen geblieben, während die Luftziegelmauern, die sie verbanden, längst zu Staub zerfallen sind. Die persische Säule, die Säule des Dareios, zeigt sich hier wieder in ihrer vollen Vielgliederigkeit (s. die Abbildung, S. 213). Die glockenförmige Basis wird durch überfallende schmale Blätter, die oben mit Palmetten verknüpft sind, in senkrechter Richtung gefurcht. Ein Rundpolster vermittelt ihren Übergang zum Schaft. Dieser pflegt zwölf Durchmesser und darüber hoch und mit zahlreichen Furchen gerippt zu sein. Das Kapitell zerfällt in drei Hauptteile, das Unterkapitell, das Mittelkapitell und das Oberkapitell. Das Unterkapitell besteht schon aus zwei ägyptisierenden Kapitellen übereinander: dem kelchförmigen in der Palmenstilisierung (wie zu Soleb) über dem glockenförmigen (wie zu Karnak). Andere sprechen dem unteren Gliede die Glockenform ab und sehen nur welk herabhängende Palmblattzweige in ihm stilisiert, eine Form, die allerdings dem Blattkranze des neuerdings bekannt gewordenen äolischen Kapitells der frühgriechischen Kunst Kleinasiens entlehnt sein könnte. Das Mittelkapitell besteht aus einem vierseitigen Stamm, der an allen vier Seiten mit aufrecht gestellten Doppelvoluten geschmückt ist. Auch hier mag das „äolische“ Kapitell Vorbild gewesen sein. Das Oberkapitell zeigt die schon beschriebene Doppelstiergestalt (vgl. S. 212). Dieser ganzen, etwas unorganischen Häufung der Motive lag offenbar das Bedürfnis zu Grunde, die außerordentlich hohe Säule durchgreifender zu gliedern, als das Stierkapitell allein es vermochte. In der Gesamtwirkung tritt das Unorganische der Zusammenschweißung vor dem Reichtum der heiteren Prachtentfaltung zurück.



Thronender König. Relief von Persepolis. Nach Flandin et Coste. Vgl. Text, S. 215.

Der Wohnpalast des Dareios zu Persepolis, laut Inschrift erst von Xerxes vollendet, zeigte die rechteckige Hauptanlage aller persischen Paläste. Sein quadratischer Mittelsaal wurde in vier Reihen von sechzehn, die Vorhalle in zwei Reihen von acht Säulen getragen. Die Wohngemächer umschlossen an drei Seiten den Mittelsaal. Vor der nach Süden geöffneten Vorhalle dehnte sich noch eine offene Terrasse, zu der von jeder Seite ein Treppenarm emporführte. In beiden Dreiecken der Treppenwangen war in halb erhabener Arbeit ein Löwe dargestellt, der einen Stier im Rücken gepackt hat: die sinnbildliche typische Verzierung aller Treppendreiecke zu Persepolis. Die Mittelmauer zwischen den beiden Treppenarmen war mit Kriegerreihen geschmückt; an den mit Stufenzinnen versehenen Treppengeländern waren von Stufe zu Stufe mit emporsteigende, abwechselnd mit kurzen und langen Röcken bekleidete Männer gebildet, die Gaben für den König in der Hand trugen. Vom Palast selbst haben sich wenig Säulen, aber Mauerpfosten, Nischen, Thür- und Fenstergewände in großer Vollständigkeit erhalten. An diesen war der König selbst dargestellt: an einer Thürlaibung

sehen wir ihn majestätisch einherschreiten, von einem kleiner gebildeten Diener gefolgt, der ihm den Sonnenschirm übers Haupt hält; an einem anderen Pfosten sehen wir ihn in ruhiger, gleichmütiger Haltung mit einem löwenhäuptigen, greifenklauigen Flügeleinhorn kämpfen, das er mit der Linken am Horn packt, während er ihm mit der Rechten das Schwert in den Leib stößt. Den König gefährdet zu zeigen, scheint nach persischen Begriffen schon gegen die Ehrfurcht verstoßen zu haben. Es galt vielmehr, in sinnbildlicher Darstellung die Überlegenheit des Königs zu veranschaulichen, der spielend, ohne sich anzustrengen, alle Ungetüme der Welt besiegt. Als Vorbilder sind immer noch die Darstellungen der epischen Helden im Kampfe mit Löwen und Stieren auf altchaldäischen Cylindern anzusehen. Der ganze Zusammenhang der Reliefbilder dieses Palastes wiederholt sich mit einigen Abänderungen an allen übrigen persischen Palästen. An den Treppenmauern und Brustwehren erscheinen überall die Krieger, die den König bewachen, und die Vertreter der Völker, die ihm huldigen und ihre Gaben darbringen. Im Palast aber tritt uns überall der König selbst entgegen, thronend, wandelnd oder Untiere bezwingend. Es ist alles gemessen, sinnbildlich, überirdisch stilisiert. Von den lebendigen Jagd- und Schlachtenszenen, mit denen die assyrischen Könige ihre Wände schmückten, findet sich hier nirgends eine Spur.



Einhorn-Kapitell vom Xerxessaal in Persepolis. Nach Perrot et Chipiez. Vgl. Text, S. 217.

Der **Empfangspalast des Dareios** war der berühmte Hundertsäulensaal von Persepolis, von dessen Wandungen und Säulen sich genug Trümmer erhalten haben, um seinen Wiederaufbau im Geiste zu gestatten. Ihm fehlten als Festpalast alle Wohn- und Nebenräume. An den gewaltigen, inwendig etwa 75 m langen und breiten, von zehn mal zehn etwa 11½ m hohen Säulen getragenen Viereckssaal schloß sich an der Nordseite die durch zwei Thüren mit ihm verbundene, etwa 56 m breite, 16 m tiefe Vorhalle an, deren Dach zwischen vorspringenden Seitenmauern von zwei Achtsäulenreihen getragen wurde. Aus ihren Mauerköpfen traten menschenköpfige Flügelstiere assyrischer Art hervor. Die Säulen gehörten alle jener reichsten persischen Gestaltung an. Die Wände des Hauptsaales waren durch Thüren, Nischen und Fenster gegliedert. In den Thürlaibungen finden wir hier zweimal Reliefdarstellungen des im Schutze des oben schwebenden Ahura-Mazda in seinem Zelte sitzenden, Huldigungen entgegennehmenden Königs (s. die Abbildung, S. 214).



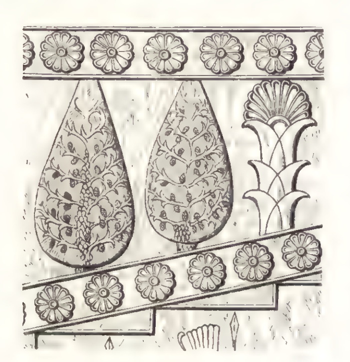
Gabenbringer. Relief von Persepolis. Nach Flandin et Coste. Vgl. Text, S. 217.

Dem Stil nach schließt sich diesen persepolitanischen Reliefs aus der Zeit des Dareios noch desselben Königs **Felsenrelief** an der Straße von Ekbatana nach Babylon an. An 50 m über der Straße angebracht, fällt es schon von weitem durch die lange Inschrift auf, in

der Dareios der Welt seine Thaten verkündet: der König setzt, auf seinen Bogen gestützt, einem Gefangenen, der sich unter ihm krümmt, den Fuß auf den Leib. Hinter ihm stehen zwei Leibwächter. Vor ihm werden noch neue gefesselte Gefangene herangeführt. Über ihm schwebt Ahura-Mazda in seinem Flügelring.

Im Stil aller dieser persischen Reliefs aus der Zeit des Dareios tritt die assyrische Grundlage in der Anordnung hervor, zugleich ein Zug persischer Unfreiheit in der steten Wiederholung der gleichen, einmal gutgeheißenen Motive und in der Bewegungslosigkeit der gleichwohl bewegungsfähig dargestellten Gestalten, ein Hauch griechischer Freiheit aber im besseren Verständnis des Reliefs, in dem reichen, wenngleich noch altertümlich schematischen Faltenwurf sowie in der größeren Reinheit und Weichheit der Muskelbildung, der immer noch eine altertümlich schematische Behandlung der Haarlocken zur Seite geht.

Xerxes baute sich an der Südseite der Hauptterrasse von Persepolis, dem kühlen Norden zugewandt, einen Wohnpalast, der an Umfang denjenigen seines Vaters beträchtlich übertraf. Der quadratische Mittelsaal wurde von sechsunddreißig statt von sechzehn, die Vorhalle von zwölf statt von acht Säulen getragen. Eine Veränderung der künstlerischen Empfindung spricht sich in seinen Bildwerken aus. Zwar erscheint der König auch hier mit dem Sonnenschirm über dem Haupte, den Diener ihm nachtragen; aber die Kämpfe des Königs mit dem Ungeheuer fehlen; an ihre Stelle tritt die Darstellung schmucker, bartloser, junger Diener, die Tücher, Fläschchen, Körbe tragen: gewiß ein Zeichen der weichlicher werdenden Zeit; und weichlicher wird auch der Stil dieser Reliefs, runder, leerer, glatter werden ihre Formen.



Cypressen und Palmen. Relief von Persepolis. Nach Perrot et Chipiez. Vgl. Text, S. 217.

Eine bauliche Weiterentwickelung spricht sich dann aber in der Anlage des Empfangspalastes des Xerxes aus. Im vollsten Maße ist dies der Fall, wenn wir mit Perrot, Chipiez und anderen aus dem völligen Fehlen erhaltener Mauerreste, Thür- und Fenstergewände schließen, daß dieser Palast, das Glanzstück von Persepolis, überhaupt keine Umfassungsmauern gehabt, sondern lediglich aus oben überdachten, seitlich offenen Säulenhallen bestanden habe. Die Thüröffnungen der Wohnpaläste waren noch mit Flügeln verschließbar; die Durchlässe des Hundertsäulenbaues waren, wie sich aus der Beschaffenheit ihrer Gewände ergibt, nur mit Vorhängen verschließbar; es war also eine natürliche Weiterentwickelung, wenn Xerxes die Umfassungsmauern überhaupt aufgab (s. die beigeheftete Tafel „Der Xerxessaal in Persepolis"). Zwei Treppenpaare führen vor einander an der Nordseite zur Palastterrasse empor, das eine, durch einen breiteren Podest getrennt, an der Terrassenmauer selbst, das zweite, vordere, näher aneinander gerückt, in der Mitte der Podestmauer des ersten Paares. Oben liegt eine von zweimal sechs Säulen getragene Vorhalle in einem Abstand von 22 m vor der quadratischen Haupthalle, die von sechsmal sechs Säulen getragen wird. Zwei Säulenhallen, ebenfalls jede von zwölf Säulen getragen, flankieren die Haupthalle in dem gleichen Abstand von 22 m. Alle Säulen sind etwa 19½ m hoch und stehen, von Achse zu Achse gemessen, 9 m auseinander. An Höhe und Weite übertraf der Gesamtbau den Hundertsäulensaal des Dareios also um ein beträchtliches. Im übrigen zeigt sich das Streben nach Abwechselung und Neuerung in teilweiser Rückkehr zum Älteren. Die Säulen des Mittelbaues und der Vorhalle tragen das

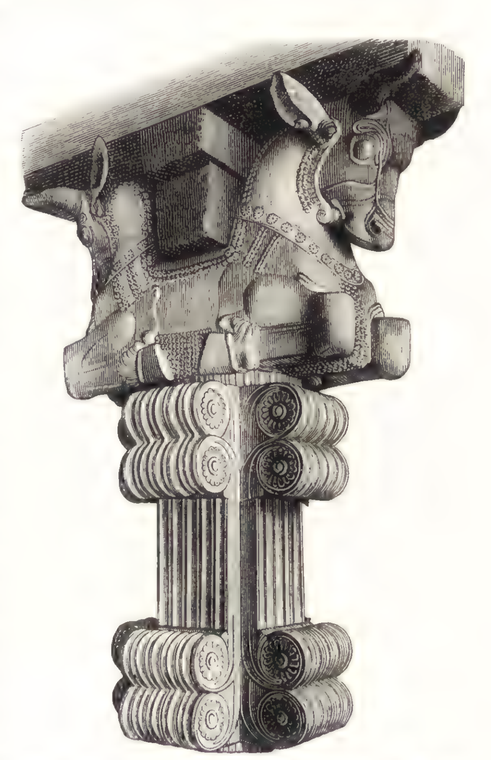


Der Xerxessaal in Persepolis.
Nach der Rekonstruktion von Chipiez.



ausgebildete, vollgliederige persische Kapitell; die Säulen kehren, übrigens bei gefurchten Schäften, zu dem einfachen Stierkapitell der Gräberfassaden zurück; die Osthalle zeigt dabei eine wirkliche Neubildung in ihren nur ihr eigentümlichen Einhornkapitellen mit ausgestreckten Löwentatzen (s. die obere Abbildung, S. 215). Anderseits nehmen die Säulen des Mittelbaues das dreigliederige Fußstück der Gräberfassaden wieder auf, wogegen die Vorhalle und die beiden Seitenhallen das jüngere persische Glockenfußstück beibehalten.

Reich und prächtig, wie das ganze Bauwerk, war auch das Bildwerk an der breiten Treppenanlage. In jedem der vier Wangendreiecke war auch hier des Löwen Sieg über den Stier, an der vorderen Mittelmauer die königliche Leibwache dargestellt. An den Geländermauern der Treppen waren auch hier die von Stufe zu Stufe mit hinansteigenden Soldaten abgebildet. Die breitere Vordermauer des zurückliegenden ersten Treppenpaares war in drei wagerechte Streifen zerlegt, in denen lange Züge von Menschen und Tieren sich nach der Mitte zu bewegen: links die Mannen des Königs, seine Soldaten, seine Diener, seine Wagen und Rosse; rechts die Abgesandten der Provinzen mit ihren Gaben, ihren Früchten und Tieren. Ein Versuch, die Einförmigkeit zu durchbrechen, zeigt sich darin, daß einer sich manchmal nach dem anderen umwendet (s. die untere Abb., S. 215); ein Streben nach Abwechselung verrät sich in der Darstellung der Tiere: der Kamele, der Zeburinder, der Pferde, der Widder, die herbeigeführt werden; das Bedürfnis nach reicherer Ausstattung tritt in der Bildung der Bäume hervor, die die Tier- und Menschenreihen durchbrechen; Cypressen und Palmen sind dargestellt; im rohen Umriß der Cypressenform sind die Zweige und Früchte einigermaßen natürlich gebildet; die Palmen aber scheinen unmittelbar aus dem ägyptischen „Palmettenbaum" hervorgewachsen zu sein: die Volutenblütenkelche, aus deren oberstem die Palmette hervorbricht, sind hier wie mit absichtlichem Mißverständnis als Palmenstamm, die doch nur so genannte Palmette hier wirklich als Palmenkrone gedeutet und behandelt (s. die Abbildung, S. 216). Von landschaftlichen Gründen aber, wie sie der ägyptischen und der assyrischen Kunst geläufig waren, finden sich keine Spuren in dieser persischen Hofkunst.

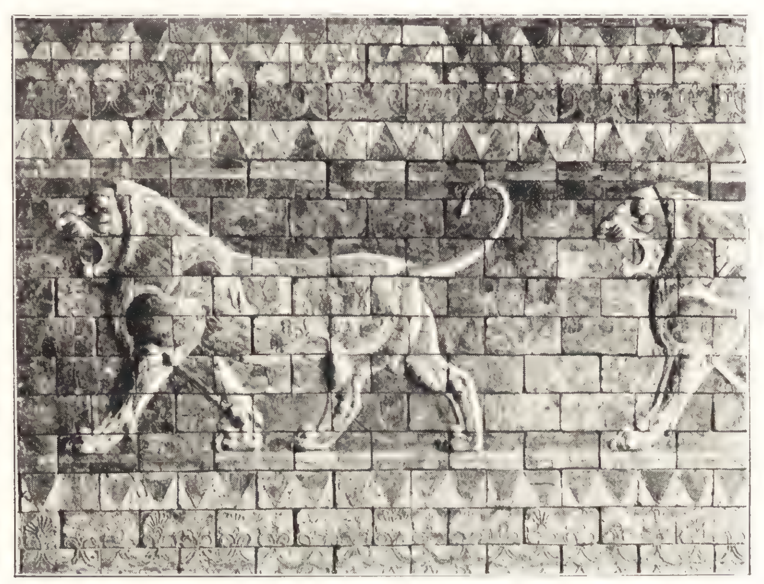


Kapitell von Susa. Nach Photographie. Vgl. Text, S. 218.

Ihren Abschluß erhielten die Bauten des Xerxes auf der Terrasse von Persepolis durch den Propyläenbau, der mit seiner Schmalseite vor der Haupttreppe der Terrasse, mit seiner Langseite vor der Treppe des Fest- und Sitzungspalastes des Xerxes lag und so, in beiden Richtungen mit Durchgängen versehen, den Gesamtaufgang zur Terrasse und den Sonderaufgang zu den Bauten des Xerxes vermittelte: ein auf vier mächtigen Eckpfeilern und vier Säulen der reichsten persischen Art ruhender Architravbau, dessen Langseiten sich in eben diesen Säulenpaaren,

dessen Schmalseiten sich zwischen den mächtigen Mauerpfeilern öffneten, die von zwei menschenhäuptigen Flügelstieren der bekannten assyrischen Art flankiert wurden.

Die übrigen Gebäude der Terrasse von Persepolis, deren jüngstes eine Inschrift von Artaxerxes Ochus (362—339 v. Chr.) trägt, waren weniger bedeutend und lehrreich, und wesentlich neue Formen können auch die persischen Paläste von Ekbatana und Susa nicht geboten haben. Die Steinsäulen des durch Dieulafoys Ausgrabungen bloßgelegten, von Dareios begonnenen, von Artaxerxes Mnemon vollendeten Empfangspalastes zu Susa, deren Bruchstücke man im Louvre zu Paris bewundern kann (s. die Abbildung, S. 217), schwelgen nur in den uns bereits geläufigen Formen der ausgebildeten persischen Kunst. Etwas Neues aber tritt uns hier in den Friesen aus farbig glasierten Thonplatten entgegen, deren besterhaltene Stücke, kunstvoll zusammengesetzt und ergänzt, ebenfalls die Louvresammlung zu Paris schmücken. Susa lag schon am Eingang in die mesopotamische Ebene. In der Thatsache, daß hier wie in Babylon die Ziegelkunst manche Aufgaben der Steinplastik an sich zog, ist daher nicht sowohl eine besondere Weiterentwickelung der persischen Kunst unter Artaxerxes Mnemon als ihre Anpassung an andere geographische Bedingungen zu sehen. Am berühmtesten sind der Fries der Bogenschützen (s. die beigeheftete farbige Tafel „Der Fries der Bogenschützen zu Susa") und der Löwenfries im Louvre (s. die obenstehende Abbildung). Wo sie angebracht gewesen, ist nicht völlig erwiesen; doch hat der Löwenfries, der durch Schärfe der Behandlung selbst in den Adern der Köpfe ausgezeichnet ist, jedenfalls höhere Teile des Gebäudes geschmückt. In Bezug auf den Bogenschützenfries darf nicht vergessen werden, daß keiner seiner Köpfe erhalten war, daß sie alle nach Maßgabe der Steinreliefköpfe von Persepolis ergänzt worden sind. Die Einförmigkeit der Gestalten ist in beiden Friesen um so auffallender, aber auch um so erklärbarer, als diese Thonreliefplastik sich mit dem wiederholten Abdruck derselben Modellform begnügte. Die neun Bogenschützen, die aus den Bruchstücken zusammengesetzt worden, stützen sich alle mit beiden Händen auf ihre Lanze, tragen ihren Bogen über der Schulter, ihren Köcher auf dem Rücken. In den Gewändern tritt neben dem bekannten Faltenwurf abwechselnd eine Rosetten- und eine Rautenmusterung hervor. Die Farben sind außer dem auch im Grunde herrschenden Blaugrün auf weiß, schwarz, braun und gelb beschränkt. Rot fehlt. In der Umrahmung der Bildflächen sowie in anderen Bruchstücken dieser Ziegelkunst von Susa tritt uns die ganze Ornamentik



Der Löwenfries von Susa. Nach Photographie.



Der Fries der Bogenschützen zu Susa.

Aquarell von Max Kühnert nach einer Photographie und der Herstellung im Dresdener Albertinum.

Drittes Buch.

Die griechische Kunst.

I. Die griechische Kunst bis zu den Perserkriegen.

1. Einleitung. — Die griechische Kunst vor der Künstlergeschichte (um 900—575 v. Chr.).

Jahrtausendelang hatte die Kunst des Nilthals und Mesopotamiens die Welt beherrscht, als die griechische Kunst anfing, sich auf eigene Füße zu stellen, um, in raschem Siegeszuge ungeahnte Höhen erklimmend, Europa, Afrika und Asien zu erobern. Jahrtausende sind abermals seitdem verflossen; und daß die griechische Kunst trotz der Zwischenherrschaft der mittelalterlichen Jahrhunderte und trotz des Ringens der Neuzeit, ihre Fesseln abzustreifen, immer noch eine Art von Vorherrschaft ausübt, lehrt ein Blick auf die neuesten Prachtbauten der ganzen Welt, die immer noch in der Formensprache der griechischen Säulenordnungen schwelgen, zeigt die Einrichtung unserer Kunstschulen, in denen nach wie vor griechische Standbilder nachgezeichnet und nachgebildet werden, kommt uns in unserem eigenen Heim zum Bewußtsein, in dem uns auf Schritt und Tritt Zierformen begegnen, die geradeswegs oder auf Umwegen von den griechischen abgeleitet sind.

„Wahrheit, Freiheit, Schönheit" sind die nur von grauer Theorie beanstandeten Begriffe, die sich immer wieder auf unsere Lippen drängen, wenn wir nach den Eigenschaften fragen, denen die griechische Kunst ihre Weltherrschaft verdankt. Der Kunst der Griechen zuerst gelang es, zur vollen Wahrheit der Naturanschauung hindurchzudringen. Sie zuerst erzog sich in langem Ringen dazu, nicht nur die menschliche Gestalt mit der ganzen Reinheit ihrer Verhältnisse, mit der ganzen Feinheit ihrer Oberfläche, mit der ganzen Lebendigkeit aller ihr möglichen Wendungen und Bewegungen wiederzugeben, sondern auch den inneren Menschen mit allen Empfindungen, die sich in seinen Gebärden aussprechen und in seinem Mienenspiel spiegeln, zur Anschauung zu bringen; sie zuerst lernte nach und nach größere, in sich zusammenhängende Darstellungen als annähernd richtig gesehene Ausschnitte aus der Welt der Erscheinungen zu kennzeichnen; ihr zuerst gelang es aber auch allmählich, ihre Götter und Helden mit solcher inneren Wahrhaftigkeit und Überzeugungskraft auszustatten, daß sie den Beschauer zur Verehrung und zur Selbstläuterung zwangen. Erst die griechische Kunst drang auch zur vollen Freiheit ihrer Schöpfungen hindurch, nicht nur zur fessellosen Darstellung aller leiblichen und geistigen Regungen, sondern auch zur Selbständigkeit gegenüber allen übrigen Geistesmächten und

gegenüber den benachbarten Kunstwelten, die ihre Jugend beeinflußt hatten. In ihrer Blütezeit war keine Kunst jemals nationaler als die griechische. Nur wie griechische Augen die griechische Natur sahen, spiegelt sie sie wider. Die griechischen Augen aber sahen alles in Menschengestalt. Menschen waren die Götter der Griechen, zu Menschen wurden ihre Berge, Wälder, Quellen, Ströme und Meere, zu Menschen ihre Himmelserscheinungen, Sonne, Mond und Sterne, zu Menschen ihre Städte, schließlich sogar ihre Tugenden und ihre Laster (Anthropomorphismus); und ihrer freien Menschentümlichkeit verdankt die griechische Kunst auch den stärksten Teil ihrer Ewiggültigkeit. Auch die Schönheit der griechischen Kunst liegt unzweifelhaft in ihrer Wahrheit und ihrer Freiheit; sie liegt außerdem, wie alle künstlerische Schönheit, in dem vollendeten Zusammenklang von Form und Inhalt, aber sie liegt, soweit die Form in Betracht kommt, gerade auch in der Gesetzmäßigkeit, der die griechischen Künstler die Freiheit, wo es not thut, unterordnen. Alles, was man von der Kraft der Kunst gesagt hat, die Gebilde der Natur im Geiste der Natur, aber frei von Zufälligkeiten, die sie im einzelnen beirren, noch einmal zu schaffen, gilt zunächst von der Kunst der Griechen. Ähnlich lauteten auch manche ihrer eigenen Aussprüche darüber. In ihrer besten, ihrer eigensten Zeit wurden die Einzelgestalten, die sie darstellten, unter ihren Händen unversehens zu Typen, zu vorbildlichen Mustergestalten der ganzen Menschen-, Helden- oder Göttergattung, der sie angehörten. Um die höchste Menschenschönheit zu erreichen, beschäftigten die griechischen Künstler sich aber auch schon früh mit der ziffernmäßigen Berechnung der schönsten Verhältnisse der einzelnen Teile des Körpers zu einander. In der Verschiebung dieser Verhältnisse äußerten sich vor allen Dingen die Veränderungen des Geschmacks von einem Künstler zum anderen oder von einer Zeit zur anderen. Haben viele der größten Künstler wohl auch damals nur mit der Empfindung geschaffen, was wir ihnen in Zahlen nachrechnen können: daß wir es nachrechnen können, ist ein Beweis für die Gesetzmäßigkeit der von ihnen angewandten Verhältnisse. Innerhalb dieser Gesetzmäßigkeit aber herrschten Freiheit und Milde. Sogar die griechischen Baumeister liebten es — was sich bei den Bildnern von selbst versteht — den Verhältnissen durch leichte Abweichungen von der geometrischen Richtigkeit ihre Starrheit zu nehmen und ihren Werken dadurch, oft kaum merklich, den Anschein organischer Gebilde zu verleihen. Für die Darstellung der seelischen Schönheit, die vom Herzen zum Herzen spricht, aber gab es freilich keine Formeln; und gerade in der Beseelung ihrer Schöpfungen von innen heraus lernte die griechische Kunst alles übertreffen, was ältere Völker und frühere Zeiten geschaffen hatten; gerade in den reifsten Werken der griechischen Kunst gehen Form und Inhalt ohne Rest ineinander auf.

Idealismus und Realismus, Stil und Natur sind in der griechischen Kunst zu unauflöslicher Einheit verbunden. In ihrem Stoffgebiet aber stehen eine ideale Phantasiewelt und eine geschichtliche oder gegenwärtige Wirklichkeitswelt, sich ergänzend, nebeneinander. Die Phantasiekunst der Griechen hängt aufs engste mit ihrer Dichtkunst zusammen. Haben die homerischen und hesiodischen Gedichte den Griechen erst ihren Götterhimmel und ihre Heldenerde geschaffen, so haben sie der bildenden Kunst ihren Hauptstoff auch bereits in kristallklarer Form vorgestaltet. Gerade in Griechenland geht die Dichtkunst den zeichnenden Künsten vorbildlich voraus. Auch die griechische Tragödie war mit der Darstellung der höchsten geistigen Erregungen vorangegangen, als die Malerei und die Bildhauerei der Griechen zur höchsten Freiheit in der Wiedergabe seelischer Empfindungen und Leidenschaften emporstrebten.

Die griechische Wirklichkeitskunst aber, die zunächst Bildniskunst war, erwuchs unmittelbar aus den Wettkämpfen, die seit der Einrichtung der olympischen Spiele alle Hellenenstämme zu

einer geistigen Einheit verschmolzen. Im Wettlaufen, Wettfahren, Wettringen erprobten sich die Körperkraft und Gewandtheit der griechischen Männer. Die höchsten Ehren harrten des Siegers. In ganz Griechenland entstanden Gymnasien, die Turnhallen, in denen die jungen Männer sich unbekleidet durch allerlei Leibesübungen auf die Festspiele vorbereiteten. Zum vollkommensten Ebenmaß bildeten die Griechen auf diese Weise ihre Leiber aus; und die griechischen Künstler hatten schon früh Gelegenheit, den nackten männlichen Körper von allen Seiten und in allen Bewegungen zu studieren. Die Standbilder aber, die den Siegern errichtet wurden, waren die nächsten und unmittelbarsten Zeugen für den Einfluß der Leibesübungen auf die Entwickelung der griechischen Kunst zur höchsten Vollendung in der Darstellung nackter Menschenleiber.

Endlich tritt in der griechischen Kunstgeschichte zum erstenmal das Künstlertum als solches in den Vordergrund. In den großen Monarchien des Ostens und Südens verschwand die einzelne bürgerliche Persönlichkeit in der großen Unterthanenmasse; auch von greifbaren Künstlerindividualitäten ist daher in ihrer Kunstgeschichte keine Rede. In den kleineren Staaten Griechenlands dagegen, deren geographische Zersplitterung schon der Zusammenfassung zu großen Staatenbildungen nicht günstig war, entsproß den Trümmern des alten Königtums die bürgerliche Selbständigkeit der Einzelnen. Schon zur Zeit der Tyrannis, im 6. Jahrhundert, tauchen die ersten geschichtlichen Künstler in Griechenland auf; und mit der bürgerlichen Freiheit wuchs die Zahl und die Bedeutung der Künstlernamen. Bald treten Meister hervor, deren Namen die Nachwelt mit Schauern weihevoller Andacht nennt; und so allmählich und organisch die Entwickelung der griechischen Kunst auch vor sich ging, indem kein Künstler schroff mit der Überlieferung brach, sondern, auf dem hergebrachten Alten fußend, immer nur zu einzelnen Weiterbildungen fortschritt, so deutlich knüpfen sich diese Weiterbildungen doch an die Namen bestimmter Meister an, und so rastlos und unaufhaltsam ging diese Weiterbildung von statten.

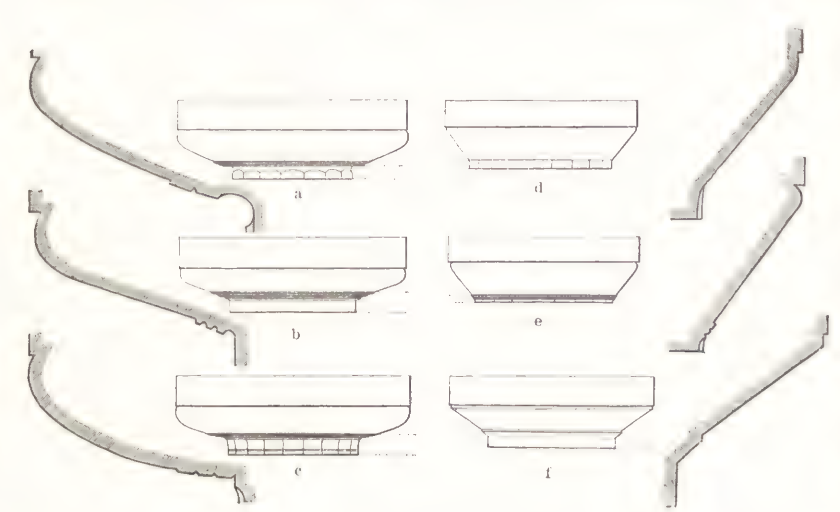
Zum ersten Male in der Geschichte der griechischen Kunst tritt daher die geschriebene, hauptsächlich schriftstellerisch, zum kleineren Teil inschriftlich überlieferte Künstlergeschichte der Geschichte der Kunstdenkmäler an die Seite. Aber gerade weil nur so wenig griechische Kunstdenkmäler inschriftlich mit den Namen ihrer Meister versehen sind, so verschwindend wenige sich durch gesicherte Überlieferung als eigenhändige Werke anerkannt bedeutender Meister erkennen lassen, steht in der griechischen Kunstgeschichte die Künstlergeschichte als wesentlicher Inbegriff der Schriftquellen der Geschichte der Denkmäler, die für sich selbst reden, beinahe als besonderer Zweig der Wissenschaft gegenüber. Den Zusammenhang zwischen der griechischen Künstlergeschichte und den erhaltenen Denkmälern herzustellen, ist eine der Hauptaufgaben der Kunstarchäologie. Winckelmann, der Vater der griechischen Kunstgeschichte, dessen Hauptwerk zuerst 1764 in Dresden erschien, ging dabei von der Beobachtung der Denkmäler aus, obgleich er kaum ein einziges der griechischen Originalwerke kannte, die uns inzwischen zugänglich geworden sind. Er erklärt ausdrücklich, daß er die Richtigstellung der griechischen Künstlergeschichte nicht als seine Aufgabe betrachte. Fast hundert Jahre später ging Heinrich Brunn, dessen Hauptwerk 1857 bis 1859 erschien, wieder von der griechischen Künstlergeschichte aus, die er, zugleich die Vorarbeiten auf diesem Gebiete zusammenfassend, bereits mit einer stattlichen Reihe erhaltener Werke ausstattete, indem er diese mittelbar oder unmittelbar zu bestimmten Meistern oder Schulen in Beziehung setzte. Noch ein Menschenalter später glaubte Adolf Furtwängler, dessen Hauptwerk 1893 herauskam, so weit zu sein, wieder von den inzwischen abermals in kaum geahnter Weise vermehrten altgriechischen Kunstwerken und deren Kopien ausgehend, fast jedes erhaltene antike Bildwerk als Original oder Nachbildung zu

bekannten Meistern und bestimmten, schriftstellerisch bezeugten Werken derselben in Beziehung setzen zu können und auf diese Weise „an die Stelle der bisherigen blassen und mageren Gestalt bald ein ganz anderes, farbenprächtigeres Bild der griechischen Kunstgeschichte“ erstehen zu lassen. Daß Furtwängler in der Zuweisung erhaltener Werke an bekannte Künstler manchmal zu weit geht, darf uns nicht hindern, anzuerkennen, daß seine Ausführungen eine große Bereicherung der Geschichtschreibung der griechischen Kunst bedeuten.

Während übrigens die Erforschung der griechischen Künstlergeschichte seit Brunns grundlegendem Werke verhältnismäßig wenig neue Gesichtspunkte gefunden hat, ist der griechische Denkmälerschatz und gerade der Schatz an griechischen Originaldenkmälern seit jener Zeit fast ins Unermeßliche angewachsen. Auf die Ausgrabungen in Troja und im Gebiete der mykenischen Gesittung brauchen wir nicht zurückzukommen. Genannt werden aber müssen z. B. die unter Curtius und Adlers Oberleitung 1875—81 unternommenen deutschen Ausgrabungen in Olympia, der alten Feststadt, die unter Conzes und Humanns Leitung 1878—86 unternommenen deutschen Ausgrabungen auf dem Burgberg von Pergamon, der Attalidenstadt in Kleinasien, die noch nicht beendeten französischen Ausgrabungen auf Delos, der Insel Apollons, und zu Delphi, der Stadt des berühmtesten Orakels des Altertums, endlich die von der griechischen archäologischen Gesellschaft ausgeführten Grabungen auf der Akropolis zu Athen und in Eleusis, denen sich noch manche andere anschließen. Eine reiche Ausbeute versprechen auch die gegenwärtigen deutschen Ausgrabungen in Priene und Milet. Die griechische Kunstgeschichte hat seit allen diesen Ausgrabungen, die eine Fülle von Originalwerken aus anderthalbtausendjährigem Todesschlafe zu neuem Leben erweckt haben, eine völlig veränderte Gestalt bekommen.

Gegen Ende des zweiten Jahrtausends vor unserer Zeitrechnung traten in dem Gebiete der späteren griechischen Welt jene Völkerverschiebungen und Stammeswanderungen ein, die das Hellenentum an die Stelle des pelasgischen oder achäischen Mykenertums setzten. Nacheinander betreten Äolier, Jonier, Dorer hellenischen Stammes den Schauplatz. Die Äolier besetzen den nördlichen Teil der Westküste Kleinasiens und die benachbarten Inseln, besonders Lesbos. Die Jonier, angeblich von Athen ausgegangen, nehmen den mittleren Teil der Westküste Kleinasiens ein, an der sie die großen Städte Miletos, Ephesos, Kolophon, Klazomenä u. s. w. gründen, dazu die mittleren Inseln des Ägäischen Meeres, wie Naxos, Delos, Paros, Chios, Samos. Zuletzt erobern die Dorer durch die als dorische Wanderung (um 1100 v. Chr.) bekannten Züge den Peloponnes und besetzen den südlichen Teil der Westküste mit Knidos und Halikarnassos, dazu die südlichen Inseln, wie Kythera und Kreta, Melos und Thera, Kos und Rhodos. Einige Jahrhunderte später entstanden die griechischen Kolonien an den Küsten Siziliens und Unteritaliens, die nachmals unter dem Namen Groß-Hellas zusammengefaßt wurden. Vom 9. Jahrhundert vor unserer Zeitrechnung an entstanden die homerischen Gedichte. Vom 8. Jahrhundert an (776) begann die Zeitrechnung der Hellenen nach den olympischen Spielen. Seit dem Beginn des 7. Jahrhunderts machte der Einfluß des pythischen Orakels zu Delphi sich geltend, so weit die hellenische Zunge klang, und darüber hinaus bis nach Phrygien und Lydien, deren Könige Weihgeschenke nach dem „Nabel der Erde“ sandten. Die griechische Künstlergeschichte beginnt, von sagenhaften Namen, vielleicht auch von den ältesten Vaseninschriften abgesehen, erst im 6. Jahrhundert v. Chr. Schon seit dem 7. Jahrhundert aber läßt sich an erhaltenen Denkmälern verschiedener Art die Entwickelung der griechischen Kunst einigermaßen verfolgen, ja einzelne Gattungen von Kunstwerken, vor allen Dingen die bemalten Thongefäße, führen uns in noch viel frühere Jahrhunderte zurück.

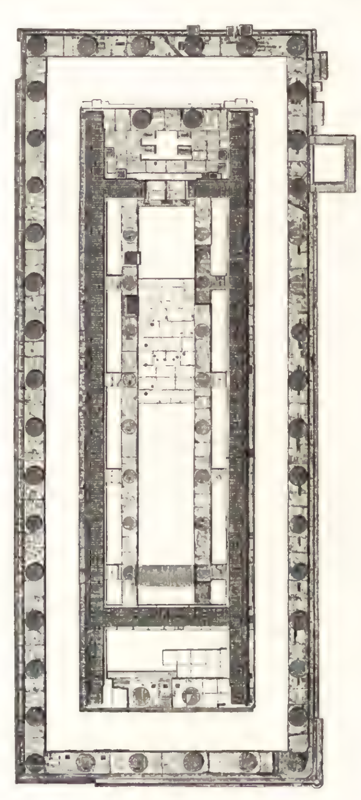
Die griechische Baugeschichte hat durch die Ausgrabungen der letzten zwanzig Jahre ein völlig verändertes Ansehen erhalten. Den griechischen Tempel leiten die führenden Forscher, wie Dörpfeld, Reber, Perrot und Chipiez, deren Ansichten Noack geschickt zusammengefaßt hat, unvermittelt vom Megaron, dem Männersaal der Mykener und Trojaner (vgl. S. 184), ab. Im Freien errichtete Throne und Speisetische (Altäre) für die unsichtbar gedachten Gottheiten waren die Vorläufer der Tempel. Erst nachdem die griechischen Heldengedichte die Vermenschlichung der griechischen Götter vollendet hatten, fühlte man sich bewogen, ihnen menschliche Wohnungen zu bauen. Der heilige Altar, an dem Brandopfer dargebracht wurden, blieb draußen im Hofe stehen. Der geheiligte Hof (Temenos, Peribolos) wurde von einer Mauer umhegt, die an der Vorderseite manchmal von einem stattlichen Thorbau (Propylon) durchbrochen wurde. Der eigentliche Tempel wollte nur die Wohnung der Gottheit, das Schutzdach ihres Thrones sein. Anfangs waren diese Tempel, wie jene „mykenischen" Burgen, nur aus Lehmziegeln und Holz errichtet und mit einem Lehm-Estrich über geraden Balken flach gedeckt. Das Hauptgemach des Megaron, heißt es, verwandelte sich in die langgestreckte Tempel-Cella, den eigentlichen Wohnraum der Gottheit. Die seitlich geschlossene, vorn zwischen den Mauerendpfeilern (Anten) mit zwei Säulen geöffnete Vorhalle (Pronaos) wurde vom Tempel übernommen und in der Regel an seiner Rückseite als Hinterhalle (Opisthodomos) wiederholt. Der Antentempel (templum in antis) stünde somit entwickelt vor uns. Aber die Gottesfurcht und der Kunstsinn der alten Hellenen begnügten sich nicht mit dieser einfachen Umbildung der irdischen Herrscherwohnung. Um den Göttern ein festlich geschmücktes Heim zu schaffen, umgaben die griechischen Baumeister den Antentempel an allen vier Seiten mit einer offenen Säulenhalle und hoben den somit vollendeten Peripteraltempel (Peripteros) durch einen Stufenunterbau über den Erdenstaub empor. Daß der Antentempel dem Peripteraltempel vorausgegangen, leugnet die heute herrschende Lehrmeinung freilich, scheint uns jedoch im natürlichen Verlaufe dieser Entwickelung zu liegen. Erst am Ende dieser Entwickelung verwandelte das flache Tempeldach sich in das im Privatbau vielleicht in Griechenland so gut wie in Kleinasien (vgl. S. 205) schon lange übliche Satteldach, dessen flache Giebel über den Schmalseiten fast ausnahmslos nach Osten und nach Westen gerichtet waren. Daß das Tempeldach, wie die Tempelsäulen, auch im vollendeten Peripteraltempel anfangs aus Holz gebildet, wenn



Kapitellentwickelung am Heraion in Olympia. a bis f in zeitlicher Folge. Nach Dörpfeld bei Curtius und Adler, „Olympia". Vgl. Text, S. 225.

auch mit Ziegeln gedeckt und mit einer Rinnleiste aus gebranntem Thon versehen gewesen, darf als ausgemacht gelten.

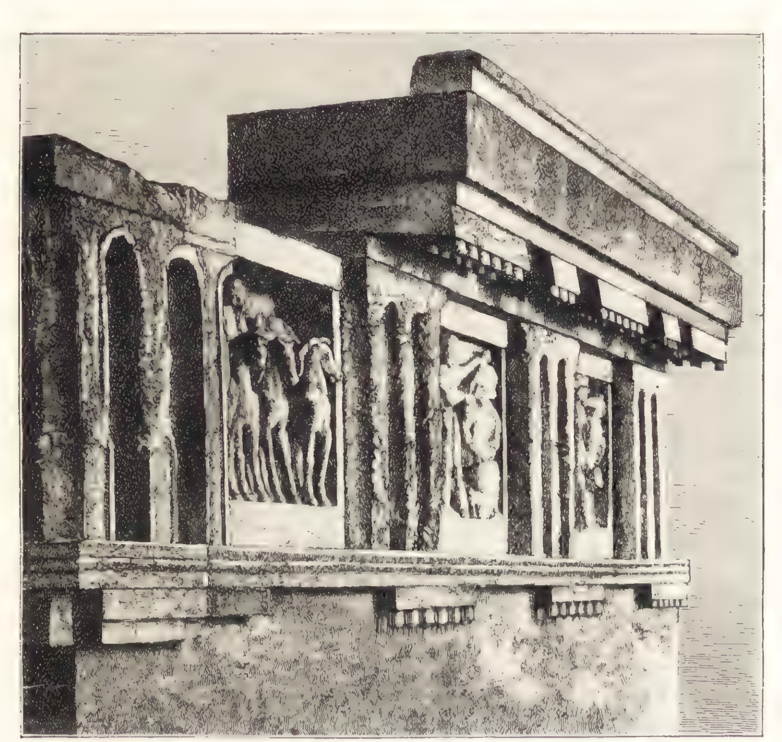
Im einzelnen lassen die Übergänge sich am besten im dorischen Stil verfolgen. Der Triglyphenfries, der vielleicht in jenem gegliederten Alabasterfries aus Tiryns (vgl. S. 184) vorgebildet war, sprang mit der Entwickelung der vierseitigen Säulenhalle von der Antenfront auf den Außenfries der Halle vor und breitete sich über alle vier Seiten derselben aus. Die mykenische Säule ging hierbei gleichzeitig in die dorische Holzsäule über. Die Viereckplatte über dem Kapitell wurde beibehalten. Der runde Wulst verwandelte sich in den unten eingezogenen Echinus. Die Hohlkehle unter ihm, die mit einem stehenden, sich oben umbiegenden Blätterkranz geschmückt ist, behielt ihre Grundgestalt und ihren Schmuck noch weit in die Zeit des entwickelten dorischen Stils hinein (s. die Abbildung, S. 228). Aber anstatt von oben nach unten, wie in der mykenischen Kunst, verjüngen die dicker gewordenen, aus ganzen Stämmen bestehenden Säulen sich, der Natur solcher Stämme entsprechend, von unten nach oben. Die Holzsäulen werden allmählich durch gefurchte Steinsäulen ersetzt. Daß hierbei das Beispiel der „protodorischen Steinsäulen“ Ägyptens (vgl. S. 120) mitgewirkt habe, ist ebenso oft behauptet wie geleugnet worden, erscheint aber nicht unwahrscheinlich, wenn man bedenkt, daß gerade zur Zeit dieser Entwickelung Ägypten anfing, sich dem griechischen Verkehr zu erschließen.



Der Grundriß des Heraions zu Olympia. Nach Dörpfeld.

Den Beweis für diesen ganzen Werdegang glaubt man in dem Heraion zu Olympia zu besitzen. Jedenfalls gilt dieses Heiligtum der Hera, der höchsten Himmelsgöttin, als **der älteste griechische Tempel, von dem zusammenstimmende Überreste sich erhalten haben** (s. die nebenstehende Abbildung). Wohl mit Recht rückt man seine Entstehung noch bis über das siebente Jahrhundert v. Chr. hinauf. Die äußere Säulenhalle, die sich im Gegensatze zu den dreistufigen späteren Tempeln nur auf **einer** Stufe erhob, zeigte je sechs Säulen an den Schmalseiten, je sechzehn an den Langseiten, eine unverhältnismäßige Länge, die sich später nicht oft wiederholte. Einige dieser Säulen aus Mergelkalkstein (Poros) sind noch monolith, die meisten sind schon aus Trommeln zusammengesetzt; eine hat noch 16, die meisten haben schon 20 Hohlstreifen. Die Kapitelle verraten die ganze Entwickelung der dorischen Säulenköpfe. Die ältesten zeigen unter dem weitausladenden Echinus noch die eingezogene Hohlkehle. Diese verschwindet jedoch bald, und die Ausladung des Echinus weicht allmählich nüchtern geradlinigem Zuschnitt (s. die Abbildung, S. 224, Fig. a bis f). Man merkt, daß die Holzsäulen des ursprünglichen Tempels seit dem siebenten Jahrhundert nur nach und nach durch Steinsäulen ersetzt wurden, und in der That berichtet Pausanias, der bekannte griechische Reiseschriftsteller des zweiten Jahrhunderts n. Chr., dessen bester Anwalt Wilhelm Gurlitt gewesen ist, daß noch zu seiner Zeit eine der Säulen der Hinterhalle des Heraions von Holz gewesen sei. Das Innere des Tempels zeigt in lehrreicher

Weise, wie dessen Einteilung in drei Schiffe sich aus Seitenkapellen entwickelte, deren zugleich als Deckenstützen dienende Zungenmauern weggebrochen wurden, als man sah, daß ihre Endsäulen, vollrund auf sich gestellt, genügten, die Deckenbalken zu tragen. Nunmehr erst war die lange Zelle durch zwei Reihen von je acht Säulen in ein breites Mittelschiff und zwei schmale Seitengänge geteilt. Das ursprünglich flache Lehmdach aber wurde im siebenten Jahrhundert durch ein Giebeldach mit Thonziegeln und Giebelaufsätzen (Akroterien) aus gebranntem Thon ersetzt. Über den Ursprung dieser Giebelakroterien hat Benndorf vor kurzem lehrreiche Untersuchungen angestellt, die Treu bestätigt und weitergeführt hat. Die First-Akroterien sind als Verkleidung der kreisrunden Vorderenden der cylindrischen hölzernen Deckbalken zu denken, die, von außen sichtbar, fugendeckend auf dem First kleinasiatischer Holzhäuser entlang liefen. Die runde Gestalt der ältesten Giebel-Akroterien erklärt sich dadurch von selbst. Auch unter den Resten der architektonischen Terrakotten des Heraions zu Olympia ist ein scheibenförmiger Firstaufsatz hervorzuheben. In der Technik und Färbung ihrer eigenartigen Bemalung aber erinnern diese Terrakotten an die ältesten mykenischen Thongefäße. Auf mattpoliertem, schwarzem oder rotbraunem Grundton sind die bereits eingeritzten Ziermuster mit weißer, gelber, violetter Deckfarbe aufgemalt. Ein derbplastischer Rundstab mit Rosetten kommt vor. Die Flächenverzierungen bestehen aus Kreisen, Schuppen, Schachbrett- und Sägemustern. Auch das Flechtband des Ostens stellt sich ein, und das Wellenband meldet sich bereits. Pflanzenformen aber sind noch ausgeschlossen.



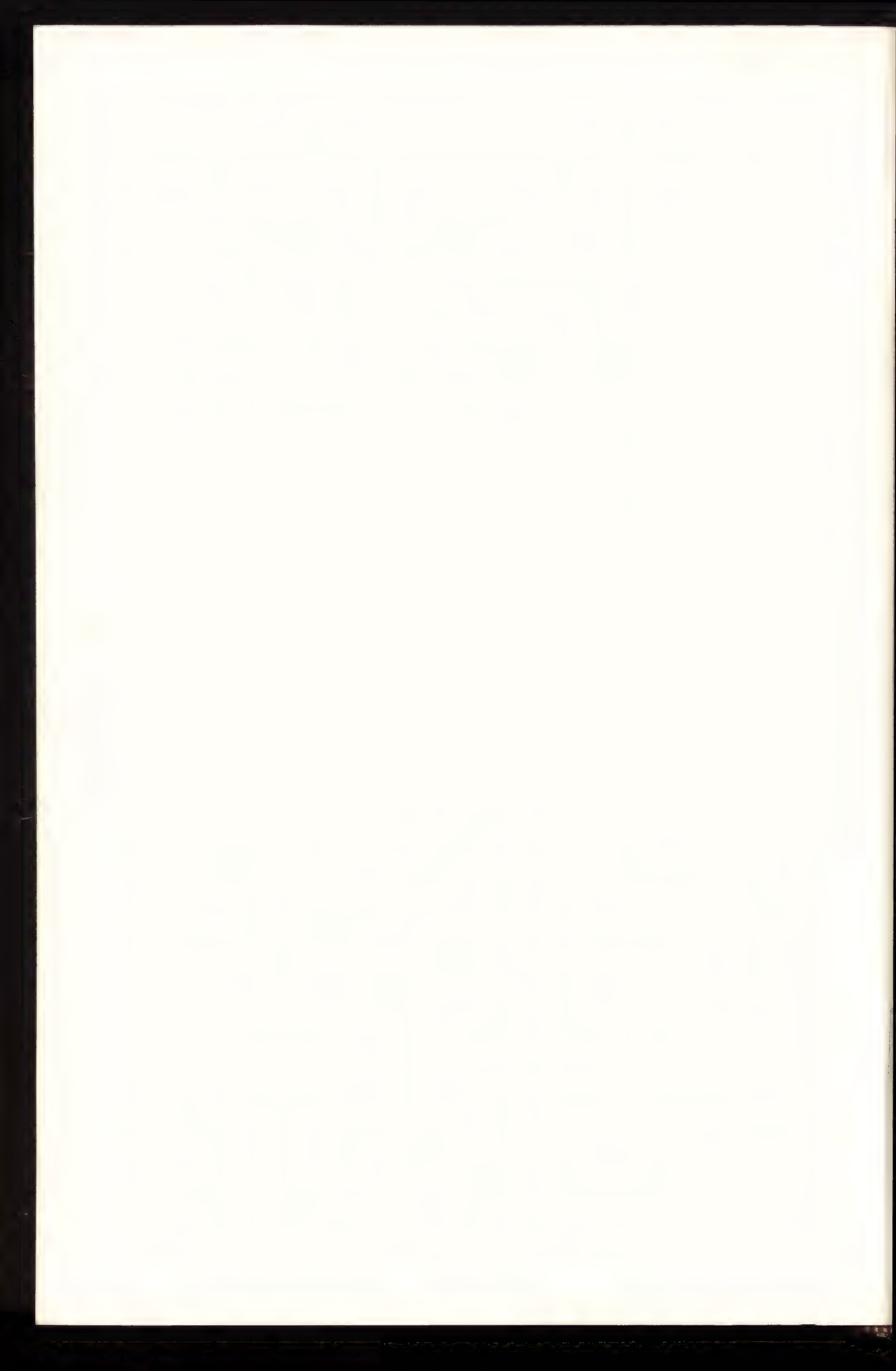
Gebälk des Tempels C zu Selinunt. Nach Photographie. Vgl. Text, S. 227.

Im äußeren Gesamtbilde des **vollendeten dorischen Steintempels**, wie es uns seit dem Anfang des sechsten Jahrhunderts v. Chr. besonders in den ältesten sizilischen und unteritalischen Tempeln entgegentritt, sprießen die mit 16 bis 20 senkrechten, scharfkantigen Hohlstreifen (Furchen, Kannelüren) versehenen **Säulen** des Umganges unmittelbar aus dem aus mächtigen Quadern geschichteten Stufenunterbau hervor (s. die beigeheftete Tafel: Die „Basilika" und der „Poseidonstempel" zu Pästum). Die Säulen stehen in einem Abstande von $1^1/_4$ bis $1^1/_2$ ihrer



Die „Basilika“ und der „Poseidonstempel“ zu Pästum. Rechts hinten der „Cerestempel“.

Nach Photographie gezeichnet von O. Schulz.

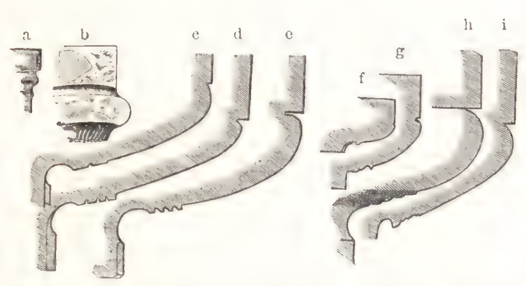


unteren Durchmesser nebeneinander. Ihre Höhe schwankt bei fortschreitender Entwickelung zu größerer Schlankheit zwischen 4 und 6 ihrer unteren Durchmesser. Auf den Schaft der Säule folgt, durch einen oder mehrere Einschnitte an der Grenze der obersten Trommel von ihm getrennt, ihr Hals, der in der älteren Zeit aus jener mit einem Blattkranz geschmückten Hohlkehle (s. die Abbildung, S. 228) besteht, die im Laufe des sechsten Jahrhunderts allmählich verschwindet. Über dem Hals unterbinden mehrere Ringe den in Wellenform (Kyma) hervorquellenden Echinus, über dem die Viereckplatte (Abacus) das Säulenkapitell und somit den unteren tragenden Teil des Gebäudes abschließt. Der Oberbau beginnt mit dem zweiteiligen, aus Architrav (Epistylion) und Fries bestehenden Gebälk (s. die Abbildung, S. 226). Der glatte, aus einzelnen, von Säulenachse zu Säulenachse reichenden Steinbalken zusammengesetzte Architrav schließt oben mit einer vorspringenden Leiste ab, deren untere Seite in regelmäßigen Abständen mit kurzen Tropfenleistchen verziert ist. Die sechs Tropfen, die von jedem dieser Leistchen herabhängen, werden aus hölzernen Befestigungspflöckchen entstanden sein. Der dorische Triglyphenfries über dem Architrav besteht aus abwechselnd vorspringenden und zurücktretenden Viereckfeldern. Die vorspringenden Felder, die eigentlichen Triglyphen (Dreischlitze), die mit senkrechten Stegen zwischen Furchen geschmückt sind, liegen genau über jenen Tropfenleistchen des Architravs, in die sie gewissermaßen nach unten auslaufen. Die zurückliegenden Felder, die sogenannten Metopen, sind an sich glatt, werden aber häufig mit plastischem Bildwerk geschmückt. Über dem Triglyphenfries liegt, mächtig vorspringend, das Kranzgesimse (Geison), dessen nach innen abgeschrägte untere Fläche über jeder Triglyphe und jeder Metope mit tropfenbesetzten Hängeplatten (Dielenköpfe, Mutuli, Viae) verziert ist. Ein fein geschwungener Wellenstab schließt das Kranzgesimse ab. Ähnliche Simse, doch ohne Hängeplatten, umschließen die Giebel. Die Rinnleiste (Sima), hinter der sich das Regenwasser sammelt, folgt den Simsen in weich geschwungener Gestalt. Löwenköpfe verdecken als Wasserspeier die Abflußröhren. Die Akroterien, mit denen die Spitzen und Ecken der Giebel bekrönt werden, nehmen nicht selten die Gestalt von Tieren, Menschen oder auch von Gefäßen an. Die Stirnziegel auf dem Traufrand der Langseiten werden in der Regel als Palmetten gebildet. Der Hauptschmuck des Tempeläußeren aber bestand in dem Bildwerk, mit dem, wie die Metopen, auch die Giebelfelder geschmückt wurden. Die monumentale Bildhauerei wurde sich durch ihre Arbeit an den Giebelgruppen der Tempel und anderer Gebäude ihrer Ziele für alle Zeiten bewußt.

Daß ein reicher, aber ernster Farbenschmuck dem Eindruck des Äußeren der dorischen Tempel zu Hilfe kam, haben die neuesten Untersuchungen bestätigt. Der vollendete griechische Steintempel bildete sich eine farbige Erscheinung für sich aus. Mochte auch der Gesamtbau getönt sein, so erhielten doch nur einzelne Glieder einen vollfarbigen, in der Regel roten oder blauen Anstrich. Die Ansicht, daß schon Echinus und Abakus der dorischen Säulenkapitelle farbig verziert gewesen seien, ist durch die neueren Ausgrabungen nicht bestätigt worden. Die Wellenstäbe und die geraden Leisten des Gebälks aber erhalten schon früh ihren farbigen Schmuck, jene den Kranz aus breiten überfallenden Blättern (s. die Abbildung, S. 233, Figur a), diese das Mäanderband in einfacher oder verschlungener Gestalt. Die Triglyphen pflegten dunkelblau zu sein, die Metopen wurden weiß gelassen oder in der Fläche gefärbt. Überall aber dient die Bemalung nicht etwa der Verwischung, sondern im Gegenteil der schärferen Hervorhebung der Formen. Das Überfallen der Blätter deutet stets eine Belastung an. Krönende Leisten erhalten die aufstrebenden Palmetten- (Anthemien-) Kränze als malerischen oder plastischen Schmuck.

Das Innere der großen Haupttempel bewahrte in der Regel jene Dreischiffigkeit, die wir am Heraion zu Olympia kennen gelernt haben. Eine steinerne Felderdecke (Kassettendecke, Kalymmatien-Decke) mit goldenen Sternen in den blau bemalten Feldermitten verdeckte den hölzernen Dachstuhl. Die Ansicht, daß dem Inneren der meisten großen Tempel ihr Licht durch eine Öffnung im Dach zugeführt worden sei, ist seit Dörpfelds Untersuchungen und Durms Auseinandersetzungen nicht mehr haltbar. „Hypäthraltempel“ mit offenem Lichthof im Inneren bildeten, wie schon aus den Bemerkungen Vitruvs, des altrömischen Baumeisters und Schriftstellers, darüber hervorgeht, seltene Ausnahmen. Fast alle bekannten und berühmten griechischen Tempel erhielten ihr Licht nur durch die mächtige Eingangsthür; und dem hellen Lichte des Südens genügte diese Öffnung, sich im Inneren Geltung zu verschaffen.

Ihre Hauptreize entfaltete die griechische Tempelbaukunst ja auch nicht im Inneren, sondern am Äußeren ihrer Bauten. Nicht seine Innenseite, sondern seine Außenseite wandte das hellenische Gotteshaus der Gemeinde zu. An seinem Äußeren tritt die strenge geometrische Gesetzmäßigkeit, die den dorischen Tempel beherrscht, am deutlichsten hervor; gerade an seinem Äußeren aber lassen sich auch jene Milderungen der geometrischen Strenge, jene leichten Schwingungen, die den Eindruck organischen Lebens machen, am besten verfolgen. Hierher gehört schon der Wechsel gerader und geschwungener Linien; hierher gehören die „Curvaturen“, die vielbesprochenen leichten Schwellungen in den horizontalen Balken der dorischen Tempel, hierher die Anschwellung (Entasis) und Verjüngung des Säulenschaftes, hierher die leichte Neigung der Außensäulen nach innen, hierher die Verengerung der Eckjoche und die Unregelmäßigkeit in der Stellung der Triglyphen, die jede Säulenmitte und jeden Säulenzwischenraum bezeichnen sollten, thatsächlich aber im ausgebildeten dorischen Stil an den äußeren Friesenden von der Säulenmitte in die Ecke rücken. Das Gesamtgefüge des dorischen Tempels ist so harmonisch vollendet, daß noch Bötticher in seiner einst gefeierten, jetzt veralteten „Tektonik der Hellenen“ seine Einzelformen nicht aus seiner Entwickelungsgeschichte, die überall auf den Holzbau zurückweist, sondern als ideale Verkörperung aller abstrakten konstruktiven und statischen Gesetze erklären zu müssen meinte. Wahr bleibt es auch, daß der vollendete dorische Tempel die konstruktiven Gesetze des Stützens und Lastens in seinem Aufbau aufs lebendigste wirksam und in seinen Einzelformen aufs klarste versinnbildlicht zeigt. Wahr bleibt es, daß die Umhüllung des stillen Wohnhauses der Gottheit mit einem von Säulen getragenen Schirmdach zugleich die höchste Ausbildung des Säulen- und Giebelhauses bedeutete. Wahr bleibt es vor allem, daß diese künstlerische Schöpfung, woher immer die einzelnen Bauglieder zusammengeflossen sein mögen, eine durchaus selbständige That des griechischen Geistes war. Dem dorischen Tempel gleicht kein anderes Bauwerk der Welt. In seiner Gesamterscheinung hat er keinen Vorgänger; aber diese Gesamterscheinung wirkte so überzeugend, daß die Kunst der Menschheit sie bis auf den heutigen Tag festgehalten hat.



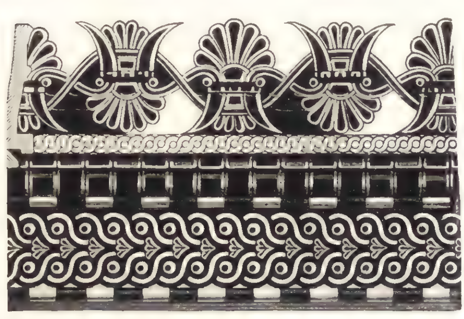
Kapitellentwickelung archaischer dorischer Säulen. Hauptsächlich nach Noack. a vom Schatzhaus des Atreus zu Mykenä, b vom Löwenthor zu Mykenä, c das älteste Kapitell vom Heraion in Olympia, d vom Tempel C zu Selinunt, e vom Tempel D zu Selinunt, f vom hellenischen Tempel zu Tiryns, g vom Heiligtum zu Kardhako auf Korfu, h vom Apollontempel zu Syrakus, i vom Schatzhaus der Syrakusaner in Olympia. Vgl. Text, S. 225 und 227.

Mächtigere Trümmerfelder griechischer Tempel der ältesten Art haben sich in Unteritalien und Sizilien erhalten als im hellenischen Mutterlande selbst. In Pästum und Girgenti (Akragas) stehen sie noch aufrecht da; in Selinunt, in Syrakus und an anderen Orten liegen ihre Trümmer kenntlich am Boden. Die ausführliche wissenschaftliche Behandlung, der Koldewey und Puchstein sie vor kurzem unterzogen haben, wirft vielfach neues Licht auf die Entwickelungsgeschichte des griechischen Tempelbaus. Die dorischen Tempel dieses West- oder Groß-Griechenlands, die noch dem Anfang des sechsten Jahrhunderts angehören, müssen einen ernsten, sogar etwas schwerfälligen Gesamteindruck gemacht haben. Ihrer Vorhalle (Pronaos) entspricht noch keine Hinterhalle (Opisthodomos). Ihre Eckjoche sind noch nicht verengert. Ihre stark verjüngten, untersetzten Säulen zeigen eine mächtige Schwellung. Das niedrige Kapitell ist weit ausgebaucht. Die Hohlkehle mit dem Blätterkranz unter dem Kapitell wird festgehalten. Der Triglyphenfries ist etwas niedriger als der Architrav. Der Giebel ist verhältnismäßig hoch. Im Anfang des sechsten Jahrhunderts erbaut ist der mittlere Burgtempel (sogenannter Tempel C) zu Selinunt, dessen monolithe Säulen erst sechzehn Hohlstreifen haben. Mit seinen sechs Säulen an den Schmalseiten, denen siebzehn an den Langseiten entsprechen, war er noch länger gestreckt als das Heraion zu Olympia. Seine Vorhalle war noch durch eine Vorderwand geschlossen, dafür die Säulenreihe vor ihr verdoppelt. Sein Gebälk, das im Museum zu Palermo aufgestellt ist, veranschaulicht unsere Abbildung S. 226. Etwas jünger ist der nördliche Burgtempel (sogenannter Tempel D) zu Selinunt. Mit seinen sechs Säulen an den Schmalseiten, dreizehn an den Langseiten zeigt er schon normale Verhältnisse. Die Säulen seiner Vorhalle, deren Seitenwände nicht in Anten, sondern in Dreiviertelsäulen enden, tragen auch erst sechzehn, diejenigen der Umgangshalle aber bereits zwanzig Hohlstreifen. Das „Megaron“ der Demeter zu Gaggera bei Selinunt, das bei besonders altertümlichen Formen in Geison noch ägyptisierende Hohlkehlenanklänge zeigt, ist lehrreich wegen der Bloßlegung des ganzen heiligen Tempelbezirks mit seiner Umfassungsmauer, seinem Eingangsthorbau und seinem Brandaltar.



Ein Teil des Burgtempels von Korinth. Nach Photographie (Collection Merlin). Vgl. Text, S. 230.

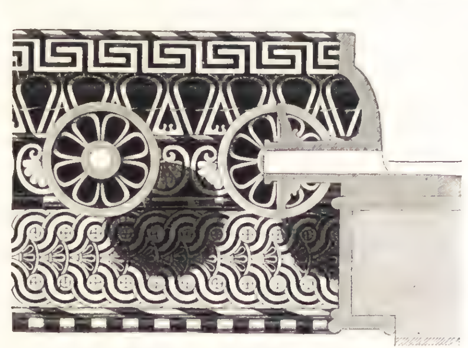
Der älteste Tempel von Pästum (vgl. die Tafel bei S. 226), die sogenannte Basilika, zeigt sogar 9 : 18 Säulen, und der ungeraden Zahl seiner Frontsäulen entspricht es, daß er inwendig durch eine mittlere Säulenreihe in zwei Schiffe geteilt ist. Nur wenig jünger ist der sogenannte Demetertempel zu Pästum, dessen 6 : 13 Säulen schon mit 24 Hohlstreifen geschmückt sind. Seine Vorhalle innerhalb der Umgangshalle ist nur zur Hälfte durch Seitenwände (in antis) geschlossen; ihre vordere Hälfte besteht aus vier frei gestellten Säulen (prostylos). Sollten diese beiden Tempel thatsächlich erst um die Mitte des 6. Jahrhunderts v. Chr. entstanden sein, so entspricht ihr Stil doch der im Osten zu Anfang des Jahrhunderts herrschenden Bauweise.



Terrakottaverzierung vom Tempel C zu Selinunt. Nach Dörpfeld. Vgl. Text, S. 231.

Zu den ältesten dorischen Gotteshäusern dieser Art gehören ferner der Tempel zu Tarent, das Zeusheiligtum zu Syrakus, der Apollontempel auf der Insel Ortygia bei dieser Stadt und das Brunnenheiligtum zu Kardhako auf Korfu. Aber auch in Athen sind Reste der ältesten Burgtempel wieder entdeckt worden. Der spätere dorische Prachttempel der Burg, der perikleische Parthenon, scheint nicht weniger als drei der Pallas Athene geweihte Vorgänger gehabt zu haben, einen nachpersischen an seiner eigenen Stätte, zwei vorpersische in der Nähe des späteren Erechtheion. Die Reste des ältesten dieser älteren Tempel sind erst vor kurzem erkannt und zusammengestellt worden. Auch sie gehören dem Anfang des 6. Jahrhunderts an.

Zu den ältesten dorischen Tempeln rechnete man früher und rechnet Durm auch noch neuerdings den Tempel zu Assos an der äolischen Küste Kleinasiens. Seine Säulen haben sechzehn bis achtzehn Furchen. Seinen Hängeplatten und Leistchen fehlen die Tropfen. Sein Architrav ist ausnahmsweise mit plastischem Bildwerk geschmückt. Wenigstens dieses Bildwerk, auf das wir zurückkommen, muß seinem Stile nach aber später entstanden sein. Als den allerältesten erhaltenen dorischen Tempel sah man früher den Burgtempel zu Korinth an, den Dörpfeld vor einem Jahrzehnt aufs neue untersucht hat. Hochaltertümlich bleibt er auch sicher mit seinem Umgang von 6 : 15 Säulen, seinen schwerfälligen, zwanzigfurchigen Schäften, seinen weitausladenden Kapitellen, denen freilich schon der Hohlkehlenhals fehlt (s. die Abbildung, S. 229).

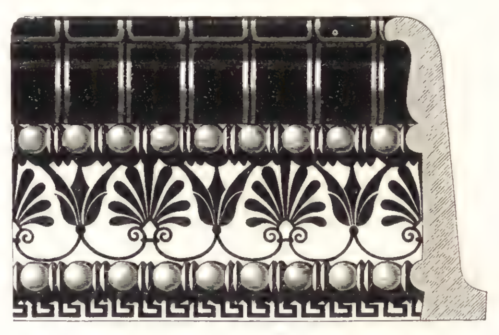


Terrakottasims vom Schatzhaus der Geloer zu Olympia. Nach Dörpfeld. Vgl. Text, S. 231.

Eine baugeschichtlich wichtige Gebäudeklasse hat man in den Schatzhäusern zu Olympia kennen gelernt. Als „architektonische Weihgeschenke“ für den höchsten Gott bezeichnet Adler sie. Mit ihrer von Säulen getragenen Giebelvorhalle zeigen sie, daß der Giebel- und Säulenbau in Griechenland keineswegs ein Vorrecht der Tempelbaukunst war. Aber schon ihre Orientierung von Norden nach Süden, anstatt von Westen nach Osten, unterscheidet sie scharf von den Tempeln. Der stiftende Staat ließ ihre Werkstücke daheim aus heimischem Gestein herstellen

und dann nach Olympia senden, um sie hier aufzubauen. Das erwähnte älteste Schatzhaus zu Olympia, das Schatzhaus von Gela, der sizilischen Stadt, stammt noch aus dem Anfang des 6. Jahrhunderts v. Chr. Es ist baugeschichtlich wichtig geworden, weil man in ihm zuerst die Entdeckung machte, daß im altdorischen Stil die Giebelsimse und Rinnleisten der Gebäude nicht selten mit farbigen Terrakotten verkleidet gewesen sind.

Die Bemalung dieser Tempelterrakotten ging seit dem Anfang des 6. Jahrhunderts der Verzierung der Thonvasen einigermaßen parallel. Schon die Terrakottenverzierungen jenes ältesten Burgtempels zu Selinunt sind, wie die korinthischen Vasen, mit dauerhaften rot und schwarzen Firnisfarben auf dem fahlen Thongrunde bemalt (s. die obere Abbildung, S. 230). Neben den Linienornamenten und den einfachen und doppelten Bandflechten treten hier schon Pflanzenornamente auf. Der Kranz überfallender Blätter an der Rinnleiste ist nach dorischer Art noch halb eckig geometrisiert. Aber die Palmetten in den Berührungszwickeln der Doppelflechte sind schon gerade so gebildet, wie sie auf melischen Thonvasen vorkommen; und die zusammenhängende Reihe wechselständiger Palmetten und offener Lotosblüten, mit denen die Rinnleiste bekrönt ist, zeigt ihre orientalischen Formen schon geadelt durch hellenisches Stilgefühl. Mäander, Bandflechten, Rosetten und Palmetten bilden auch die Hauptbestandteile der Terrakottasimse vom Schatzhaus der Geloer zu Olympia (s. die untere Abbildung, S. 230). An einem jüngeren Tempel zu Selinunt nimmt der Terrakottasims zwischen dem Mäanderband und der Lotos- und Palmettenreihung bereits ionisierende Perlstäbe (Astragale) auf (s. die obere Abbildung).



Terrakottasims von einem jüngeren Tempel zu Selinunt. Nach Dörpfeld.

Neben den Dorern hatten wir die Äolier und Jonier als Hauptzweige am Stamme hellenischen Volkstums kennen gelernt. Dem entsprechend treten der dorischen sofort die äolische und die ionische Bauweise an die Seite. Die korinthische Ordnung dagegen gehört einer späteren Entwickelungsstufe an.

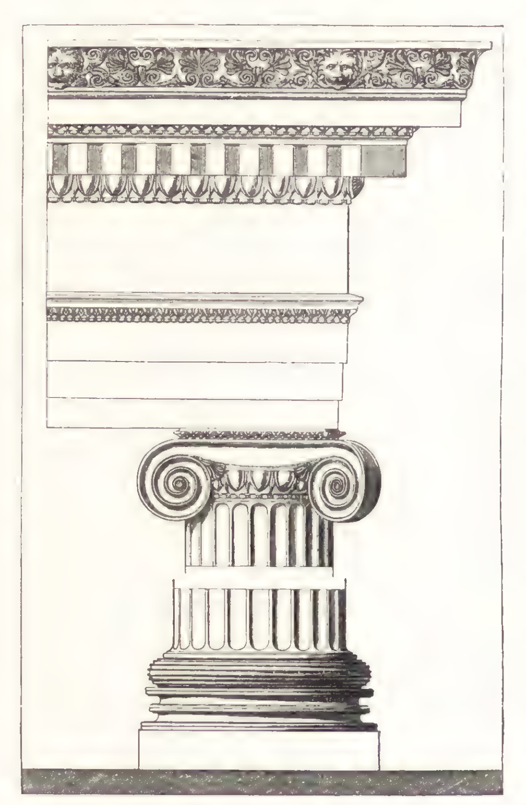


Lesbisches Kapitell von Neandria. Nach Koldewey. Vgl. Text, S. 232.

Der äolische Stil ist erst vor kurzem durch Koldeweys Forschungen auf altäolischem Boden wieder zum Vorschein gekommen. Als gleichberechtigt kann er höchstens während einer kurzen Entwickelungszeit neben dem dorischen und ionischen geblüht haben. Im 6. Jahrhundert schon erlosch er. Die späteren Schriftsteller kennen und nennen ihn nicht. Sein geschichtliches Dasein steht und fällt mit der Richtigkeit von Koldeweys Zusammensetzung der Bruchstücke von Säulenkapitellen, die er 1889 an der Stätte der alten Stadt Neandria in der troischen Landschaft und zu Kolumbado auf Lesbos gefunden hat. Doch sehen wir vor der Hand keinen Grund, uns in dieser Beziehung den Zweiflern anzuschließen.

Der Tempel von Neandria muß dem 7. Jahrhundert zugewiesen werden. Er bestand aus einer einfach ummauerten Cella auf hohem Unterbau. Die Cella war, wie diejenige der

sogenannten Basilika von Pästum, durch eine mittlere Säulenreihe in zwei Schiffe geteilt. Das mykenische Vorbild zu dieser Anlage ist ebenfalls bekannt. Es ist der sogenannte „Tempel" in der sechsten, der mykenischen Stadt des trojanischen Hügels zu Hissarlik. Die entscheidende Stileigentümlichkeit spricht sich in den Kapitellen der stark verjüngten, glattrunden Säulen aus, die ohne Basen dem Boden entsprossen. Diese Kapitelle, etwas verschieden unter sich, zeigen deutlich drei Bestandteile: unten einen frei überfallenden Blätterkranz, in der Mitte einen ausgebildeten, ebenfalls mit Blättern geschmückten Wulst, oben ein mächtiges Volutenstück, dessen beide Schnecken sich nicht, wie im ionischen Stil, aus einem wagerechten Bande entwickeln, sondern senkrecht nebeneinander gestellt sind (s. die untere Abbildung, S. 231). Der Blätterkranz und der Wulst sind nach unserer Ansicht hier immer noch die alten Bestandteile des mykenischen Kapitells. Nur schmiegt der Blätterkranz sich hier nicht einer Hohlkehle an, sondern bildet, wie im persischen Stil, ein selbständig vorspringendes Glied. Daß der Ursprung der Voluten als Säulenabschluß im sogenannten ägyptischen Palmettenbaum zu suchen, auch in gemalten ägyptischen Säulen vorgebildet worden ist, haben wir schon früher (vgl. S. 128 und die Tafel bei S. 101, Fig. g, h, i) gesehen. Daß Volutenkapitelle in Babylon und Assyrien Anwendung gefunden, wissen wir ebenfalls bereits (vgl. S. 158, 159, 161). Als auf das nächste Vorbild der äolischen und ionischen Kapitellvoluten aber pflegt mit Unrecht auf das Kapitell des angeblich hittitischen Tempelchens hingewiesen zu werden, das ein Priester auf einem der Reliefs von Boghazköi auf der Hand tragen soll (vgl. S. 202).

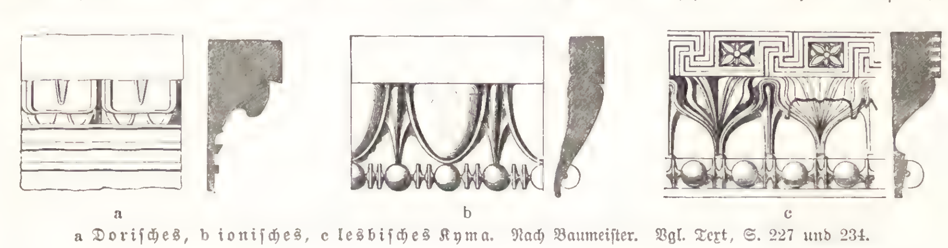


Säule und Gebälk eines ionischen Tempels zu Priene. Nach Baumeister. Vgl. Text, S. 233.

Ebenfalls im 7. Jahrhundert muß sich dann der **ionische Stil** entwickelt haben, der zwar schon in alter Zeit nicht auf das ionische Kleinasien und die ionischen Inseln des Ägäischen Meeres beschränkt, hier aber offenbar zu Hause gewesen ist, hier sich am frühesten zu eigenartiger Blüte erhoben hat. Der ionische Tempel hat keinen anderen Ursprung als der dorische. Seiner Grundgestalt nach gleicht er durchaus dem dorischen. Stammt der dorische Tempel vom mykenischen Megaron, so stammt, wie Noack mit Recht betont, der ionische Tempel ebendaher. Nur wird man auf kleinasiatischem Boden eher an das Troja der mykenischen Zeit als an Mykenä selbst denken. In der That hat sich in der sechsten Stadt Hissarliks zum erstenmal eine wirkliche Säulenbasis gefunden; und die selbständige Basis gehört zu den Eigenstücken, die die ionische Säule vor der dorischen voraus hat. Für die Entwickelungsgeschichte der ionischen Bauweise fehlt leider ein erhaltener Beleg, wie wir ihn für den dorischen Stil im Heraion zu Olympia, für den äolischen Stil im Tempel

zu Neandria besitzen. Wenn auch die ältesten ionischen Tempel, von denen wir wissen, wie das Heraion zu Samos, der erste Tempel der Artemis zu Ephesos und der Apollontempel zu Didyma bei Milet, nicht jünger waren als einige der bereits genannten dorischen Tempel, so gehören sie im Gegensatz zu diesen, deren Baumeister unbekannt sind, doch bereits der Zeit der griechischen Künstlergeschichte an. Nur die Abweichungen des ionischen vom dorischen Stil müssen wir uns daher schon an dieser Stelle vergegenwärtigen, schon hier uns das Bild des ionischen Normaltempels in seinen einzelnen Gliedern vor Augen führen (s. die Abbildung, S. 232).

Die **ionische Säule**, höher und schlanker als die dorische, beginnt mit einem mehrgliederigen Fußstück (Basis), dessen wesentliche Bestandteile eingezogene und vorquellende, in der Regel gerippte Rundpolster (Trochilus und Torus) sind. Manchmal ruht sie noch auf einer viereckigen Platte (Plinthe), die den Übergang vom eckigen Unterbau zur Säulenrundung vermittelt. Der Schaft der Säule ist durch oben und unten abgerundete, durch Stege voneinander getrennte senkrechte Hohlstreifen gefurcht. Ein Säulenhals tritt als besonderes Glied, vom attischen Stil abgesehen, nicht hervor. Unter dem Kapitell umfaßt an Stelle der dorischen Riemchen ein Perlstab



a Dorisches, b ionisches, c lesbisches Kyma. Nach Baumeister. Vgl. Text, S. 227 und 234.

(Astragal) den Schaft. Dieser Perlstab, der sich in Ansätzen bis in die ägyptische Kunst zurückverfolgen läßt, ist in seiner Ausbildung Eigentum des ionischen Stils. Das Kapitell besteht meist aus dem echinusartigen Kymation (Kyma, Wellpolster), das die Verzierung mit abwechselnd breiteren und schmaleren überfallenden Blättern in plastischer Ausführung (Eierstab) zeigt. Hierüber legt sich an Stelle des „Sattelholzes“ der altvorderasiatischen Zimmerei das wagerechte, in der Mitte herabquellende Polsterband, das, zu beiden Seiten eingerollt, an der Vorder- und Rückseite mit ansehnlichen Schnecken (Voluten) überhängt. Manchmal aber, gerade in den ältesten asiatischen Kapitellen, schiebt sich zwischen das mit dem Blätterkranz (Eierstab) geschmückte Kymation und das Volutenstück noch ein Rundpolster ein. Es ist daher nicht unmöglich, daß das blattgeschmückte Kymation sich nicht, wie der dorische Echinus, aus dem Wulst, sondern aus der mit dem Blattkranz geschmückten Hohlkehle des mykenischen Kapitells entwickelt hat. Es würde dann, von Ausnahmen abgesehen, richtig sein, wie Noack mit Puchstein annimmt, daß von den beiden Elementen des mykenischen Kapitells der Wulst nur im dorischen, der Blattkranz nur im ionischen Stil erhalten wäre. Die Entwickelungsgeschichte des ionischen Kapitells, die Puchstein anschaulich geschildert hat, spiegelt sich hauptsächlich in der verschiedenen Verbindung des Volutenstücks mit dem Kymation, mit dem Wulst oder mit beiden wider. Den älteren östlichen Typus zeigen die Kapitelle mit Wulst und Kymation, den älteren westlichen die ohne Wulst. Eine Mittelstellung nehmen die altattischen, später durch Mnesikles veredelten Kapitelle ein, die statt des Wulstes ein anderes Einsatzstück über dem Kymation haben. Die späteren ionischen Kapitelle Kleinasiens aber zeigen wieder den Normaltypus mit Kymation ohne Wulst (s. die Abbildung, S. 232).

Da übrigens das Volutenkapitell nur von vorn und hinten gesehen seine Eigenheit zur Schau trägt, von den Seiten gesehen aber eine links und rechts abgeschnittene Polsterrundung

zeigt, so macht sich an den Ecksäulen der besondere Ausgleich notwendig, daß die beiden an der Ecke nach außen gekehrten Seiten in der That als Vorderseiten gebildet werden, der Konflikt, in den dadurch die beiden aneinanderstoßenden Eckvoluten geraten, aber durch eine Umbiegung derselben nach vorn versteckt wird. Eben dieser Übelstand scheint die Baumeister von Athen veranlaßt zu haben, die ionische Ordnung niemals für Säulenumgänge, sondern nur für Zwischenstellungen zu benutzen. Anstatt des dorischen Abakus trägt die ionische Säule über dem Volutenstück nur eine ganz niedrige, plastisch verzierte Viereckplatte.

Auch das ionische Gebälk zeigt wesentliche Verschiedenheiten vom dorischen. Der Architrav besteht aus drei wagerechten Balken, von denen die oberen über den unteren etwas hervorstehen. Dem Fries fehlt die Triglyphenteilung. In ruhiger Glätte zieht er sich über dem Architrav hin, bereit, als Zophoros Bildschmuck aufzunehmen. Ein Perlstab unter einem Kymationstab, der mit den Eierstabblättern (s. die Abbildung, S. 233, Fig. b) oder der herzförmigen lesbischen Blätterreihe (Fig. c) versehen ist, trennt den Architrav vom Fries, den Fries vom Kranzgesimse, ja, wiederholt sich oft noch zwischen dessen unterem, in Zahnschnitte (viereckige Ausschnitte in regelmäßigen kurzen Abständen) aufgelöstem Gliede und der eigentlichen, überhängenden Gesimsplatte. Über dieser steigt die mit aufstrebenden stilisierten Pflanzenornamenten plastisch geschmückte, fein geschwungene Rinnleiste empor. Der mit Eck- und Firstakroterien bekrönte Giebel pflegt höher zu sein als der dorische.

So stellt der ionische Tempel bei aller Gleichheit des Grundrisses und des Aufbaues sich als ein Kunstwerk eigenartigen Gepräges neben den dorischen Tempel. Plastischer sind alle seine Einzelglieder durchgebildet; leichter ist das Gebälk, das seine schlankeren Säulen tragen; freier, nicht durch den Triglyphenzwang beengt, stellen die Säulen sich unter die Last, die sie stützen. Der dorischen Kraft gegenüber vertritt der ionische Tempel die ionische Anmut, dem dorischen Ernst gegenüber die ionische Heiterkeit. Schon Vitruv sah im dorischen Stil die männliche, im ionischen die weibliche Schönheit verkörpert. Lächerlich ist dabei nicht einmal, daß ihn die Schnecken der ionischen Kopfstücke an Frauenlocken erinnerten. Jedenfalls ist es als ein besonderer Reichtum der griechischen Baukunst anzusehen, daß sie die beiden Bauweisen, die einander ergänzen und ablösen konnten, gleichzeitig nebeneinander geschaffen und anzuwenden gelernt hatte.

Die ältesten Reste der griechischen Malerei, die auf uns gekommen sind, bilden den Schmuck von Gefäßen, die von ihren Besitzern absichtlich dem dunklen Schoß der heiligen Erde anvertraut wurden. Es sind Thongefäße jener Art, die der fromme Brauch Alteuropas den geliebten Toten mit anderem Hausrat ins Grab setzte. Zu vielen Tausenden den Gräbern Griechenlands und Italiens, besonders Etruriens, des bedeutendsten Absatzgebietes griechischer Töpferarbeiten, entstiegen, füllen sie heute die Vasensammlungen aller europäischen Hauptstädte; und umfangreiche Abbildungswerke, von denen für uns außer den Gesamtpublikationen des Deutschen archäologischen Instituts zunächst noch die älteren Vasenwerke von Gerhard und Benndorf in Betracht kommen, haben ihre Kenntnis weit über ihre Fund- und ihre Aufbewahrungsorte hinausgetragen. Die bemalten griechischen Vasen leiten uns in ununterbrochener Folge von der ältesten Zeit bis ins 3. Jahrhundert vor unserer Zeitrechnung herab. Die Darstellungen, mit denen sie bemalt zu sein pflegen, gewähren uns nicht nur unschätzbare Einblicke in das tägliche Leben und Treiben der Griechen und in die Götter- und Heldensagenkreise, die ihre Einbildungskraft beschäftigten, sondern sie sind für die älteren

Jahrhunderte zugleich anschauliche, nur wenig ins Handwerksmäßige verzogene Spiegelbilder der Entwickelungsgeschichte der künstlerischen Malerei, deren Wege sich erst nach den Perserkriegen von denen der Vasenmalerei trennen. Daß aber auch die griechischen Vasenmaler, die oft zugleich die Töpfer waren, ja manchmal auch diese allein, sich in ihrer Art als Künstler fühlten, zeigen ihre Namensinschriften auf zahlreichen Thongefäßen, denen sich unter den erhaltenen Werken zunächst die ebenso bemalten Thontäfelchen (Pinakes) anschließen, wie sie als Weihgeschenke an heiligen Orten aufgehängt zu werden pflegten.

Von den Thongefäßen der ältesten, in die vorhomerische Zeit zurückweisenden Gattung, deren Verwandte wir schon in der jüngeren Steinzeit Europas gefunden haben (vgl. S. 23), kommen für uns hauptsächlich die dem Boden Griechenlands selbst wieder abgewonnenen in Betracht. Nach der Formensprache ihrer Verzierungen pflegt man sie als Vasen geometrischen Stils zu bezeichnen. Die attischen Vasen dieser Art wurden nach ihrer Hauptfundstätte am Dipylonthor zu Athen auch Dipylonvasen genannt. Eine Zeitlang nahm man an, daß die Thongefäße mit Verzierungen geometrischen Stiles die Vasen der mykenischen Art zur Zeit der dorischen Wanderung plötzlich verdrängt hätten. Heute ist man zu der Überzeugung zurückgekehrt, daß Vasen des geometrischen Stils, des uralten Erbteils aller europäischen Kunstfertigkeit, auch auf griechischem Boden früher geschaffen worden als die mykenischen, daß sie auf griechischem Boden nur einige Jahrhunderte lang durch die eigenartigen Gebilde der mykenischen Kunst verdrängt gewesen, um nach dem Erlöschen dieser Kunst aufs neue in den Vordergrund zu treten und nun bis ins 7. Jahrhundert hinein, hier und da durch fremde Einflüsse abgewandelt, den Markt zu beherrschen.



Vase des Dipylonstils. Nach den „Monumenti dell' Instituto". Vgl. Text, S. 236.

Die alten Vasen des echt geometrischen Stils zeigen dunkelbraune Verzierungen in Firnismalerei auf hellem, rötlichgelbem Thongrund. Mit feinem Raumgefühl pflegt die durchweg geradlinige Gliederung der Feldernetze der Form des Gefäßes angepaßt zu sein. Wie bei den Naturvölkern fügen sich Schachbrettmuster, Rautenfelder, Zickzackstreifen, Strahlenlinien, Kreuze, Hakenkreuze aneinander. Gerade auf den attischen Dipylonvasen tritt, im Gegensatz zu den vielleicht noch älteren böotischen Gefäßen dieser Art, auch bereits das Mäanderband hinzu, das die Griechen seit dieser Zeit so oft anwandten, daß die Franzosen es noch heute als griechisches

Muster schlechthin (à la grecque) bezeichnen. Doch fehlen auch gebogene Linien nicht. Kreise spielen ihre Rolle; Tangentenkreise erscheinen in Attika als Vorläufer des Wellenschemabandes. Pflanzenmotive sind so gut wie ausgeschlossen. Auch die raumausfüllenden Rosetten haben noch mehr den Charakter von Sternen als von Blüten. Für Tier- und Menschenbildungen aber werden nicht selten Felder freigelassen. Die abgebildeten Tiere, im reinen Dipylonstil nur Haustiere und europäisches Jagdwild, nehmen, eckig, dünnbeinig, langhalsig, an der geometrischen Stilisierung teil. Darstellungen menschlicher Wesen und menschlicher Handlungen finden sich besonders auf den attischen Dipylonvasen. Bilder aus der Mythologie und der Dichtkunst sind noch ausgeschlossen. Nur Vorgänge aus dem Leben werden wiedergegeben: Schiffskämpfe, Festtänze, Totenbestattungen, Trauerzüge. Die menschlichen Gestalten in den Vasenmalereien dieser Art sind so ziemlich die ältesten und altertümlichsten, die auf griechischem Boden gefunden worden. Freilich gleicht der Kopf mit seiner Schnabelnase noch einem Vogelkopf, bestehen Hals, Arme, Finger aus dünnen Strichen, bildet der Brustkasten ein Dreieck, heben nur Schenkel und Waden sich rundlicher hervor; aber man sieht ein gewisses Verständnis für das Verhältnis der Teile des menschlichen Körpers zu einander. Der unbeholfene Künstler der hellenischen Windelzeit macht unwillkürlich schon aus der Not eine Tugend, indem er seine schematisch geometrisierten Gestalten dem geometrischen Charakter des Verzierungsstils dieser Gefäße einfügt. Dem Museum der Archäologischen Gesellschaft zu Athen gehört z. B. ein Gefäß, dessen Hauptdarstellung eine Totenfeier wiedergibt (s. die Abbildung, S. 235).



Der „Euphorbos-Teller" von Rhodos. Nach Brunn. Vgl. Text, S. 238.

Die Geschichte der Weiterbildung der griechischen Vasenmalerei vom Dipylonstil bis zu der Françoisvase, die, der Höhe des 6. Jahrhunderts angehörig, den streng archaischen schwarzfigurigen Vasenstil beinahe schon völlig ausgebildet zeigt, ist ebenso lehrreich wie verwickelt. Conze, Brunn, Furtwängler, Dümmler, Böhlau, Winter, Riegl, Löschke haben das meiste zu ihrer Aufklärung beigetragen. Besonders Böhlaus Grabungen auf Samos haben neue Ausblicke eröffnet. Auch Durand-Grévilles Studien über die Farben der griechischen Vasenmalerei kommen, wie für die jüngeren Gefäße, so schon für die Vasen dieser Zeit in Betracht. An einigen Orten vermischen sich noch mykenische Elemente mit solchen des geometrischen Stils. Das hellenische Formengefühl saugt nur allmählich alles andere auf, es überall reinigend, klärend und vereinfachend. Im Osten, in Kleinasien und auf den Inseln scheint es einen eigentlich geometrischen Stil nie gegeben zu haben. Hier mischen sich im „nachmykenischen" Stil asiatische, auch wohl ägyptische Formen unmittelbar mit den mykenischen. Das Pflanzenornament gewinnt die Oberhand. Nur einige bekannte Linienornamente, wie der Mäander, werden von den benachbarten geometrischen Stilen entlehnt. Drei Hauptmittelpunkte der nachmykenischen Vasenmalerei im Osten des Ägäischen Meeres glaubt Böhlau feststellen zu können: die äolische Landschaft in Kleinasien, von der aus der schwarze Grund mit eingravierten Zeichnungen oder weiß und rot aufgesetzter Malerei sich über Chalkis auf Euböa nach dem griechischen





Altgriechische Vasenmalerei, Tafel I.

Nach den „Antiken Denkmälern“ (a, b, f), Böhlau (d, e), Brunn (c) und Conze (g).

Mutterlande verbreitete, das ionische Milet, dem die ganze sogenannte rhodische Vasenmalerei angehört und auch die Malerei von Klazomenai verwandt ist, und die ebenfalls ionische Insel Samos, die in den sogenannten Fikelluragefäßen, die man bisher für eine Abart der rhodischen hielt, eine besondere Gattung kunstgewerblicher Malerei geschaffen hat. Die dorische Insel Melos behält daneben ihre besondere Bedeutung auf diesem Gebiete. Naukratis und Kypros dagegen spielen nicht die selbstschöpferische Rolle, die man ihnen eine Zeitlang zuschrieb.

In den melischen Thongefäßen, von denen die beigeheftete Tafel „Altgriechische Vasenmalerei" (Tafel I) in Figur g ein von Conze veröffentlichtes gutes Beispiel zeigt, das sich im königlichen Schlosse zu Athen befand, gehört die Gesamtgliederung und gehören die geometrischen Verzierungen, wie der Mäander, die eingestreuten Hakenkreuze und die Rosetten, dem Dipylonstil an. Die Spiralbildungen und die vorherrschenden Pflanzenmotive sind von der mykenischen Zierkunst abgeleitet. Unmittelbar ägyptische Einflüsse aber zeigt die im ganzen griechisch-mykenisch empfundene Blumenranke des Schulterstreifens der Vase in ihren abwechselnd nach oben und unten gerichteten groß stilisierten Lotosblüten. In der Durchbildung der Tier- und Menschendarstellungen — hier noch zwei einander gegenübergestellte Reiter, auf anderen melischen Gefäßen schon mythologische Gestalten — spricht sich ein großer Fortschritt gegenüber den Figuren der Dipylonvasen aus; doch bezeichnet die malerische Behandlung mit unausgefüllten braunen Umrißlinien, denen sich rot ausgefülltes Beiwerk gesellt, immer noch nur eine Vorstufe des entwickelten Stils griechischer Vasenmalerei. Annähernd melischen Stils erscheint auch das allerdings jüngere Gefäß des Konservatorenpalastes zu Rom, neben dessen Darstellung, der Blendung Polyphems, der Künstlername Aristonophos (oder Aristonothos) steht, vielleicht die älteste erhaltene griechische Künstlerbezeichnung.



Sarkophag von Klazomenai. Nach den „Antiken Denkmälern" des Kaiserlich deutschen Archäologischen Instituts in Athen. Vgl. Text, S. 238.

Die samische und milesische (rhodische) Vasenmalerei arbeitet mit dem Pinsel in dunkler Farbe auf weißlichem Grunde. Oft werden die Figuren nur in Umrissen gezeichnet, oft freilich auch in der Silhouette ausgefüllt; dann aber werden helle Flächen für die Innenzeichnung ausgespart. Besonderheiten der samischen Malerei sind daher die Innenzeichnung mit ausgesparten Linien und der Schmuck wagerechter Streifen mit abwechselnd aneinandergereihten dunklen und hellen Halbmonden, den Böhlau als „Leitmotiv der Fikellura-Ornamentik" bezeichnet. Ein gutes Beispiel für die Behandlung menschlicher Figuren in diesem Stil bietet das Gefäß der Altenburger Sammlung (s. die Tafel, Fig. e), dessen Bauch die Darstellung eines dionysischen Trinktanzes umzieht. Andere Eigenheiten teilen die samischen mit den milesischen Vasen, die in der Regel noch als rhodische Gefäße bezeichnet werden. Diese veranschaulichen uns die allmähliche Umwandlung der Spiralen in Pflanzenranken. Daneben erscheint noch das assyrische Flechtband und der Bogenfries mit dem regelmäßigen Wechsel von

geöffneten und geschlossenen Lotosblumen, erscheinen als raumausfüllende Streumuster arische Hakenkreuze und Rosetten, die immer deutlicher zu Blütensternen werden. Auch im Figürlichen sind Fortschritte wahrnehmbar. Epische Darstellungen treten auf. Auf dem bekannten Euphorbos-Teller des British Museum (s. die Abbildung, S. 236) kämpfen zwei Krieger um die Leiche eines dritten. Die beigefügten Inschriften zeigen, daß der Kampf des Hektor und des Menelaos um die Leiche des Euphorbos gemeint ist, und die Gestalten und ihre Bewegungen verraten ein fortschreitendes Verständnis im Sinne der griechischen Kunstentwickelung.



Herakles im Kampfe mit Kentauren. Malerei auf einem altgriechischen Salbgefäß. Nach Brunn. Vgl. Text, S. 239.

Die Malerei von Klazomenai bei Smyrna ist neuerdings durch einige von Robert Zahn veröffentlichte Vasenscherben, in weit größerem Umfange aber durch eine Reihe von Thongefäßen gewaltiger Größe und besonderer Art, die im letzten Jahrzehnt nach Europa gekommen sind, in den Vordergrund getreten. Diese Thongefäße sind Sarkophage, teils von annähernd menschlicher Gestalt, wie die ägyptischen und phönikischen Totentruhen, teils von annähernder Hausform mit hohem Deckel, wie die griechischen Leichenbehälter gebildet wurden, alle aufs reichste mit Ziermustern und figürlichen Darstellungen im Stil der alten Vasenmalerei geschmückt. Eine Anzahl dieser zunächst in Klazomenai gefundenen Thonsarkophage sind ins British Museum, sechs ins Berliner Museum, einer ist ins Albertinum zu Dresden gekommen. Ihren Zusammenhang mit der rhodischen Vasenkunst erhärtet die Thatsache, daß der älteste dieser Sarkophage, der im British Museum aufbewahrt wird, aus Rhodos stammt, bezeugt aber vor allen Dingen der Zusammenhang ihrer Ornamentik mit derjenigen der rhodischen Vasen (s. die Abbildung, S. 237). Gehören sie auch erst dem 6. Jahrhundert an, so müssen sie, um die Entwickelung zu kennzeichnen, doch schon hier erwähnt werden. Ihre Ornamentik wiederholt sozusagen, von der Ornamentik der rhodischen Vasen ausgehend, durch Formen der gleichzeitigen architektonischen Zierkunst bereichert, alles, was auf griechischem Boden bis dahin geschaffen worden war. Wir finden den Mäander in der einfachsten und verwickeltsten Gestalt. Wir finden die Bandflechten mit konzentrischen Kreisen als „Augen" und Halbpalmetten in den Flechtzwickeln. Wir finden den fortlaufenden Kranz abwechselnd spitzer und breiter überhängender Blätter, der, in plastischer Ausführung als Eierstab bezeichnet, die wagerechten Wellenstäbe der griechischen Gebäude zu schmücken pflegt. Wir finden jene Doppelflechte, die durch die in gleicher Richtung eingeschobenen Palmettenfächer in den Berührungszwickeln das Ansehen erhält, aus herzförmigen Gliedern zu bestehen. Wir finden fortlaufende Wellenranken mit Füllungen von Halbpalmetten und Halbpalmettenfriese, von Bogenlinien umschrieben, alles reiner, reifer, einfacher, als wir es bisher gefunden, dem Stil der griechischen Blütezeit sich nähernd. Auch dekorative Tierreihen, die noch in der alten Umrißmalerei gehalten zu sein pflegen, selbst Sphinxreihen haben die orientalische Haltung schon abgestreift. Dasselbe gilt von den dargestellten menschlichen Gestalten. Dargestellt sind Viergespanne im Wettkampf, Reiterreihen, kleinere und größere Gruppen kämpfender Krieger. Brunn sagt: „Das ganze Streben richtet sich



Böotische Thonfigur. Nach Perrot et Chipiez. Vgl. Text, S. 241.

zuerst darauf, die einzelnen Gestalten innerhalb der Grenzen des Silhouettenstiles korrekter durchzuarbeiten, gewisse Grundschemata für dieselben in Haltung und Bewegung festzustellen und sie ebenso nach bestimmten künstlerisch-tektonischen Gesetzen zu Gruppen zusammenzufassen." Es ist das Gesetz der Symmetrie, das hier in dekorativer Weise zur Geltung kommt, während es im Dipylonstil nur erst vereinzelt beobachtet worden ist.

Auf dem Boden des griechischen Mutterlandes zeigen altböotische Schalen, vielleicht über Chalkis von Äolien beeinflußt, neben geometrischen Zieraten bereits lebendige Pflanzenverzierungen. Das Gefäß des Museums zu Athen auf unserer Tafel bei S. 237, Fig. d, trägt sogar schon die Wellenranke mit palmettenartigen Zwickelfüllungen. Dem böotischen Stil tritt, wahrscheinlich ebenfalls von Äolien beeinflußt, der chalkidische und korinthische an die Seite. Ob wir im sogenannten „protokorinthischen" Stil den gemeinsamen Besitz des korinthisch-chalkidischen Kreises zu sehen haben, wagt auch Böhlau noch nicht zu entscheiden. Tierreihen orientalischer Art drängen sich hier in einfache und lockere Linienmuster. Dem schwarzbraunen Firnis auf fahlem Grunde schließt sich hier und da ein dunkelroter an.



Attische Elfenbeinstatuette. Nach Perrot et Chipiez. Vgl. Text, S. 241.

Daß noch in den eigentlichen korinthischen Thonmalereien ein östlicher Einfluß hervortritt, kann gegenüber den asiatischen Tier- und Pflanzengebilden, aus denen sie bestehen, nicht geleugnet werden. Korinthisch nennt man sie, weil Korinth eine Hauptfundstätte der Gefäße und Tafeln (Pinakes) dieses Stiles ist. Aber schließlich mündet auch ihre Entwickelung in den archaisch-schwarzfigurigen Nationalstil der griechischen Vasenmalerei ein. Der „korinthische" Stil und der jüngere Dipylonstil, auf dessen Weiterentwickelung in Athen wir zurückkommen, gehen, sich örtlich in der Regel ausschließend, nebeneinander her. Im eigentlich „korinthischen" Stil verschwinden die geometrischen Linienmuster völlig. Nur die Einteilung in wagerechte Streifen bleibt. Den dunkelroten Zuthaten gesellen sich allmählich weiße. Die inneren Linien der Figuren, zuerst der Augen, werden eingeritzt. Dargestellt werden zunächst Tierreihen mit lose eingestreuten Tupfen, Blütenrosetten und anderen von oben gesehenen Blumen, die sich, unregelmäßig rundlich, den Lücken anschmiegen. Unter den Tieren herrschen Löwen, Panther, Steinböcke und Schwäne. Die Fabelwesen des Orients treten hinzu. Die Blumenrosetten und Tupfen machen manchmal Palmetten und Lotosblüten, manchmal Vierblättern Platz. Hier und da kommen auch orientalisierende Pflanzengeschlinge vor. In weiterer Entwickelung werden die Tierfriese auch innerhalb dieses Stiles durch Darstellungen aus dem Menschenleben und aus der Sage ersetzt. Die bekannte kleine Dodwellvase der Münchener Sammlung (s. die Tafel bei S. 237, Fig. c) zeigt eine Eberjagd auf ihrem Deckel. Ein Salbgefäß des Berliner Museums (s. die obere Abbildung, S. 238), das Herakles im Kampfe mit Kentauren abbildet, ist noch ganz mit füllenden Rosetten und Tupfen bestreut. Die Kentauren sind noch in der alten Art gebildet: ein Pferdehinterteil fügt sich noch einem vollen Menschenkörper an, nicht, wie später, ein menschlicher Oberkörper einem vollständigen vierbeinigen Pferdeleib. Allmählich werden jene Füllsel fortgelassen: so auf der korinthischen Flasche der Archäologischen Gesellschaft zu Athen, die Achilleus und Troilos darstellt und die Malerinschrift Timonidas trägt. Die Inschriften neben jeder Gestalt übernehmen hier das den Rosetten, Blüten und Pünktchen abgenommene



Altgriechische bronzene Tiergruppe. Nach Furtwängler, „Bronzen von Olympia". Vgl. Text, S. 241.

Amt der Raumausfüllung. Zum strengen Stil der schwarzfigurigen Vasen leiten besonders die reifsten Darstellungen der korinthischen Weihtafeln hinüber, deren Scherben im Berliner Museum aufbewahrt werden. Das Heiligtum in der Nähe von Akrokorinth, in dem sie aufgehängt waren, gehörte dem Poseidon. Die Abbildungen dieses Gottes in allen denkbaren Verbindungen bilden dem entsprechend einen Hauptbestandteil der Malereien, die manchmal beide Seiten der Tafel geschmückt haben. Doch gehören auch Bilder aus dem griechischen Arbeiter- und Handwerkerleben zu den häufigsten Darstellungen dieser Täfelchen. Der Übergang zu dem regelrechten schwarzfigurigen Vasenstil, in dem die Frauen weiß, die Männer schwarz gefärbt werden, spricht sich z. B. in den Scherben aus, die Poseidon und Amphitrite auf dem Wagen zeigen (s. die Tafel bei S. 237, Fig. f). Die Gesetzmäßigkeit, nach der in diesem Stil die Augen der Männer kreisförmig, diejenigen der Frauen mandelförmig, beide wie von vorn gesehen, gebildet werden, ist hier jedoch erst im Entstehen begriffen (s. die Tafel, Fig. b).

Altolympische Bronzeplatte. Nach Furtwängler, „Bronzen von Olympia". Vgl. Text, S. 242.

Besonders lehrreich ist es, in Attika den Übergang von jenem geometrischen Stile zum strengen schwarzfigurigen Archaismus, wie er durch die François-Vase vertreten wird, zu verfolgen. Früher nahm man an, daß hier eine Lücke klaffe, die durch die Einfuhr aus Korinth ausgefüllt worden sei. Seit neueren Forschungen Brunns, Böhlaus und Pernices ist man in der Lage, auch hier die Übergangsstufen zu verfolgen. Wir erkennen, daß die attischen Vasenmaler dem Andrang der orientalischen Motive nicht zu widerstehen vermochten, aber auch, daß sie sie selbständig zu verarbeiten und dadurch dem griechischen Formenschatz einzuverleiben verstanden. An der Spitze der Reihe steht eine geometrisch bemalte Vase des Athener Museums, deren Mittelstreifen schon Viergespanne statt der bisher üblichen Zweigespanne darstellt, während in ihren Ziermustern Spiralreihen auftreten, die von Zickzacken eingefaßt werden. Dann folgt eine Dipylonvase der Kopenhagener Sammlung, auf der zwei Löwen als unförmliche Phantasiegebilde sich um den Körper eines Kriegers streiten. Auf einem Mischkrug aus Theben in der Sammlung der Archäologischen Gesellschaft zu Athen erscheint den „situationslosen" Tierreihen des echten Dipylonstils gegenüber schon ein Kentaur, der ein Reh verfolgt. Die Berliner Amphora vom Hymettos zeigt einen mykenisierenden Blattfries über, einen Löwenfries unter den hageren Kriegern des Mittelstreifens. Völlig zweckbewußt wird die Ritzzeichnung zuerst auf der Nessosvase des Athenischen Museums gehandhabt. Ihre Figuren (s. die Tafel, Fig. a), Herakles im Kampfe mit dem Kentauren Nessos und die drei Gorgonen im Laufschritt, stehen denjenigen des echten schwarzfigurigen Vasenstils schon nahe. Doch zeigen sie noch kein Weiß, dafür aber ungewöhnlich viel Rot neben dem Schwarz.

Wie man in Griechenland seit dem 7. Jahrhundert vielleicht unter ägyptischem Einfluß zu dem raumlosen Silhouettenstil mit strenger Profilstellung der Gestalten gekommen, hat vor

kurzem E. Pottier zu erklären versucht. Er nimmt an, daß man damals in Griechenland wie in Ägypten Studien nach wirklichen, absichtlich auf Wände geworfenen Schlagschatten gemacht habe, und er erklärt die Fehler in der Angabe der rechten und linken Gliedmaßen, die man hier und da bei den Ägyptern wie bei den Griechen findet, aus der mißverständlichen Anwendung derartiger Schlagschattenstudien durch die handwerksmäßigen Arbeiter. Diese Erklärung hat den Vorzug, wenigstens den eigenen Aufzeichnungen der Griechen, die den Anfang aller Malerei im wirklichen Schattenriß sahen, nicht zu widersprechen. Stilistisch aber war gerade diese Schattenrißmanier eine vollständig flächenhafte Darstellung; und man kann es als einen Fortschritt ansehen, daß die Malerei am Ende dieses Zeitraums, ihrer Entwickelungsstufe entsprechend, diese flächenhafte Stilisierung, die sich von den flachen Pinakes auf die Rundung der Gefäße übertrug, folgerichtig durchgebildet hatte.



Olympisches Weihbecken. Nach Treu, „Olympia" III. Vgl. Text, S. 242.

Wenn die Malerei nach heutiger Anschauung in vielen Beziehungen von Anfang an die Führung in der Entwickelung der griechischen Kunst übernahm, so war die **Bildnerei** doch die Kunst, in der die Griechen Form und Inhalt am vollkommensten verschmelzen und besser vielleicht als alle übrigen Völker in irgend einer Kunst Himmlisches in irdischem Gewande darstellen lernten. Die Anfänge der Bildnerei der Griechen aber waren nicht minder unscheinbar als diejenigen ihrer Malerei. Dem geometrischen Stil der ältesten griechischen Vasenmalerei entsprechend, entwickelt sich aus den formlosen Anfängen der Urzeit zunächst in der **Kleinkunst** eine unbeholfene, aber charakteristische Figurenplastik. Dem ältesten böotischen Vasenstil entsprechen die merkwürdigen, in böotischen Gräbern gefundenen weiblichen Thonfiguren, deren Glockenform durch ihr abstehendes Gewand bedingt wird. Die vollständigste dieser Figuren, deren formlose Beine bis über die Kniee von dem Glockenkleid bedeckt sind, gehört dem Louvre in Paris (s. die untere Abbildung, S. 238). Der übermäßig lange Hals, der kleine, mundlose Kopf mit scharfem Profil, die Ziermuster der Kleidung zeigen den Urstil Europas. Aus attischen Dipylongräbern stammen dagegen einige nackte weibliche Elfenbeinstatuetten des Museums zu Athen, die in den Körperverhältnissen bei aller geometrischen Eckigkeit schon bedeutend fortgeschritten erscheinen. Ihre gestreckten Arme ruhen fest an den Hüften. Die Ohren sitzen zu hoch. Die Augen sind zu groß. Das Haupthaar fällt hinten lang herab. Die Polosmütze der größten dieser Figuren ist schon mit einem echten Mäanderband geschmückt (s. die obere Abbildung, S. 239). Wir sehen mit Perrot keinen Grund, ihnen orientalischen Ursprung zuzuschreiben, sondern halten diese Gestalten, die vielleicht noch dem 8. Jahrhundert vor unserer Zeitrechnung angehören, für echte Werke der Kleinplastik des Dipylonstils. Unförmlicher in ihrer Art sind wieder die eckig gekneteten thönernen oder

nach dem Vollguß eckig zurecht gehämmerten bronzenen kleinen Menschen- und Tiergestalten, besonders die Pferde, Pferdegruppen, Rinder und Hirsche dieses Stils, die in Griechenland gefunden worden sind (s. die untere Abbildung, S. 239).

Dem Stil der melischen, rhodischen und korinthischen Vasen entsprechend folgt auch hier auf den eckig geometrischen ein rundlicherer, orientalisierender Stil, in dem auch hier nur Löwen, Sphinxe und andere dem Osten entstammende Wesen sowie einzelne mythologische Gestalten dargestellt werden. Die Ausgrabungen in Olympia haben massenhaft kleine Weihgeschenke dieser Art, aber nichts dem Mykenischen Gleiches aus uralten Schichten zu Tage gefördert. Auch an getriebenen Bronzeblechen aus Kreta und Olympia können wir die parallele Entwickelung vom alteuropäischen Bronzestil bis zum korinthischen Vasenstil herab verfolgen. Die vierstreifigen Darstellungen einer Bronzeplatte im Museum von Olympia (s. die Abbildung, S. 240) sind von hinten heraus getrieben, von vorn mit dem Grabstichel überarbeitet. Auf dem ersten Streifen von unten kommt die vierflügelige, sogenannte persische Artemis mit einem gefangenen Löwen in jeder Hand, orientalische Gebilde kommen auch auf den beiden oberen Streifen zur Anschauung. Der zweite aber bringt eine echt griechische Darstellung: Herakles, der einen Kentauren verfolgt, dazu einen Baum zur Andeutung des Waldes. Es ist bezeichnend, daß die orientalisierenden Streifen, deren Vorbilder man in Teppichen sucht, fertiger und glatter in ihrer nachgeahmten Formengebung erscheinen als der Heraklesstreifen, in dessen Darstellung der griechische Künstler auf eigene Hand mit dem Stoffe rang. Herakles kniet nicht, sondern läuft; die älteste griechische Kunst hat den eiligen Lauf stets auf diese Weise gekennzeichnet.


a


b

Altgriechische weibliche Statuen: a Weihgeschenk der Nikandre, b Rundstammstatue von Samos. Nach Photographieen. Vgl. Text, S. 243.

Zu den ältesten griechischen Marmorwerken gehört das noch aus dem 7. Jahrhundert v. Chr. stammende, von drei auf liegenden Löwen stehenden Frauen mit den Köpfen getragene Weihbecken, dessen Bruchstücke, von Treu richtig ergänzt, in Olympia gefunden worden sind und aufbewahrt werden (s. die Abbildung, S. 241). Die Frauen sind noch mit faltenlosen Gewändern bekleidet. Die Gliederung des Haares war, abgesehen von den plastisch dargestellten krausen Stirnlöckchen, noch dem Pinsel überlassen.

Die Anfänge der plastischen Großkunst der Griechen liegen, wie diejenigen ihrer Baukunst, im Holzstil. Zahlreiche hölzerne Kultbilder (Xoana), die sie als vom Himmel gefallen bezeichneten, erinnerten die späteren Hellenen noch an diese Anfänge, mit denen vielfach der Gattungsname des sagenhaften Meisters Daidalos in Beziehung gesetzt wurde. Erhalten hat sich kein einziges dieser Holzbilder. Erhalten aber haben sich zahlreiche Gestalten aus Mergelkalkstein (Poros) oder grobkörnigem Inselmarmor, in deren Formensprache die Technik des Schnitzmessers noch deutlich hervortritt. Besonders dem Perserschutt auf der Akropolis von Athen

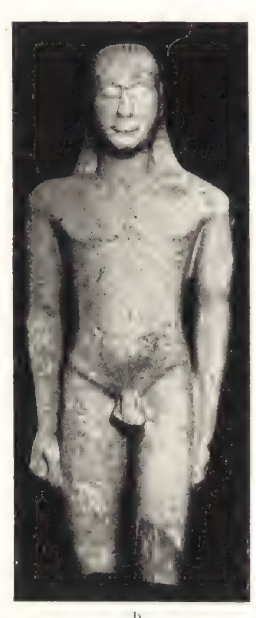
und dem Boden von Delos und benachbarter Inseln sind mehr oder weniger gut erhaltene Standbilder dieser Art entstiegen. Die männlichen sind jugendlich, bartlos und nackt, die weiblichen sind bekleidet. Die männlichen werden in der Regel als Apollonbilder bezeichnet, obgleich sich Athletenbilder und Grabstatuen unter ihnen nachweisen lassen und sich in ihnen allen das durch die Wettkämpfe ausgebildete athletische Ideal jugendlicher Männlichkeit schon am eingezogenen Leibe und an den mächtig entwickelten Schultern und Schenkeln erkennen läßt. Die weiblichen Gestalten dieser Art pflegen ohne besondere Benennung aufgestellt zu werden. In Deutschland haben besonders Brunn, Overbeck, Furtwängler, Sauer sich der Aufgabe gewidmet, alle diese Standbilder der Zeitfolge und den Orten ihrer Entstehung nach zu ordnen. Die Hauptzüge der Entwickelung treten immer klarer hervor. Jedenfalls ist die Übersetzung der alten Holzbilder in Stein nicht vom griechischen Festland, sondern vom ionischen Osten und von den Inseln ausgegangen.

Daß die ältesten Holzbilder von kaum menschlicher Gestalt mit festanliegenden Armen, dicht geschlossenen Beinen und Füßen sich teils dem eckig behauenen Brett oder Balken, teils dem Rundstamm anschlossen, zeigen noch einige überlebensgroße weibliche Steinbilder von den griechischen Inseln. Brettförmig flach und eckig stilisiert ist z. B. die aus naxischem Marmor gehauene, wahrscheinlich auf Naxos entstandene, wenn auch auf Delos gefundene weibliche Gestalt des Athener Museums, die inschriftlich als Weihgeschenk der Naxierin Nikandre beglaubigt ist (s. die Abbildung, S. 242, Fig. a). Ihr flaches Gesicht tritt nicht über die Vorderfläche des Balkens hervor. Ihr Gewand fällt faltenlos glatt herab. Mäanderstreifen unter dem Gürtel erscheinen als Reste einer ehemals vollständigen Bemalung. Stammförmig rund erscheint hingegen z. B. die leider nur kopflos erhaltene weibliche Gestalt von Samos im Louvre zu Paris, die aus naxischem Marmor gefertigt ist, aber eine Inschrift im samischen Alphabet besitzt (s. die Abbildung, S. 242, Fig. b). Die Rundung des Leibes fällt mit der Rundung des Stammes zusammen. Ein Fortschritt zeigt sich in der Bekleidung mit doppeltem Gewande, in der Thätigkeit der herabhängenden rechten Hand, die den Zipfel des Obergewandes hält, in der Haltung des linken Armes, der an der Brust ruht, und in der feinen Fältelung des Gewandes. Gehört dieses Werk als solches also einem etwas jüngeren Zeitalter an, so weist sein Schema doch eben auf die älteste Zeit zurück. Thatsächlich ins 7. Jahrhundert wird der aus Mergelkalkstein gearbeitete kolossale Frauenkopf (s. die obenstehende Abbildung) zurückreichen, der, im Heraion zu Olympia gefunden, im Museum dieser Stadt aufbewahrt wird. Wir erkennen mit Treu in ihm den mit Blattkrone und Brautschleier geschmückten Kopf des Sitzbildes, das im Tempel verehrt wurde. Sein hohes Alter bezeugt Pausanias. Wie der Holzstil in den aus weichem Stein geschnittenen Köpfen noch nachwirkt, zeigt gerade dieses Werk. Das Gesicht bleibt flach, auch wenn man sich die Nase ergänzt denkt. Oben breit, läuft es unten in ein regelmäßiges Oval aus. Die Haare begrenzen die Stirn in flachen Wellenlinien. Die Ohren sind merkwürdig abstehend gebildet. Die Brauen und Lider sind scharf geschnitten. Die aufgefundenen Farbenspuren (dunkelrot am Stirnband, hellrot am Haar) lassen keinen Zweifel an der ursprünglichen Bemalung des Bildwerks aufkommen.



Herakopf von Olympia. Nach Treu, „Olympia" III.

Noch deutlicher als diese ältesten Frauendarstellungen veranschaulichen die nackten männlichen Jünglingsfiguren dieser frühen Zeit die Entwickelung von altertümlichster Befangenheit zu verständnisvollerer Wiedergabe der Körperformen. Starr aufgerichtet, ihr Körpergerüst regungslos zur Schau tragend, zeigen auch die jüngsten dieser Standbilder selbstverständlich noch die streng „frontale" Haltung der ganzen altertümlichen griechischen Kunst. Die Marmorbilder dieser Art setzen, wie die ägyptischen, das linke Bein etwas voraus. Zu ihren ältesten Stücken rechnen wir mit Furtwängler und Julius Lange den „Apollon" aus dem Heiligtum des ptoischen Apollon zu Böotien, Nr. 10 des Nationalmuseums zu Athen (s. die untenstehende Abbildung, Fig. a). Ob diese Gestalten mit ihren noch verhältnismäßig hohen Schultern, ihrem flachen, ja eingezogenen, nach unten nicht abgegrenzten Brustkasten, ihrem muskellosen Bauche, ihrem formlosen Handgelenk wirklich aus der ägyptischen Kunst abzuleiten sind, ist eine Frage, die neuerdings wieder öfter bejaht als verneint worden ist. Da die Griechen gerade im 7. Jahrhundert, in dem, wie die dorische Steinsäule, auch dieser Jünglingstypus ausgebildet wurde, in nähere Beziehungen zu Ägypten traten und die Übereinstimmung der Typen in der That auffallend ist, so ist es das Natürlichste, mit den Griechen selbst eine Beeinflussung durch die ägyptische Kunst anzunehmen. Furtwängler sagt sogar: dieser Typus „ist bekanntlich nichts als die Nachahmung des Haupttypus ägyptischer statuarischer Kunst". Über das ionische Asien, meint er, sei der Typus nach Samos und von hier nach dem griechischen Festland gekommen, wo er freilich sofort im hellenischen Sinne fester umschrieben und lebendiger durchgebildet worden sei. Schon der „Apollon" von Orchomenos im Nationalmuseum zu Athen (Nr. 9; s. die obenstehende Abbildung, Fig. b), dessen Behandlung mit Schnittflächen noch deutlich an den Holzstil erinnert, zeigt z. B. eine reichere Muskelbildung zwischen Nabel und Brust. Typisch wird dann eine Zeitlang die Darstellung dieser Bauchmuskeln durch drei gerade Striche, wie bei einem zweiten „Apollon" aus dem Ptoion, Nr. 12 des Athenischen Museums. Schließlich sucht man der Natur ohne die typische Faltenbildung näher zu kommen. Das durch ein Band zusammengehaltene, hinten in Strähnen herabfallende lange Haar der meisten Gestalten bildet an der Stirn regelmäßige Spirallöckchen, während es im übrigen, wie noch bei den Statuen der Bewohner Neumecklenburgs (vgl. S. 51), zur Andeutung seiner Welligkeit manchmal in regelmäßige Quadrate zerschnitten erscheint. Der „Apollon" von Thera im Museum zu Athen (Nr. 8; s. die Abbildung, S. 245, Fig. a) zeigt in seinen rundlichen Formen schon wenig mehr vom Holzstil. Seine herabhängenden Schultern, seine weniger geschlossenen Hände, sein länger gezogenes, freier durchgebildetes Gesicht, sein nach außen gewölbter Brustkasten verraten auch wenig mehr vom ägyptischen Ursprung

a b

a Älterer ptoischer „Apollon". Nach Photographie. b „Apollon" von Orchomenos. Nach Photographie von Rhomaïdes.

des Typus, obgleich sein Bauch wieder ungegliederter erscheint als bei den zuletzt genannten Werken. Entscheidend für den Fortschritt ist der nach außen gewölbte Brustkasten: „Dieser kann doch endlich atmen“, sagt Julius Lange. Am Schluß der Reihe steht der sogenannte Apollon von Tenea in der Münchener Glyptothek (s. die untenstehende Abbildung, Fig. b). Der Holzstil klingt auch in dieser Männergestalt noch nach. Das Hauptschema ist immer noch dasselbe. Die Arme hängen mit geschlossenen Händen immer noch am Körper herab, die Füße, von denen der linke etwas vorgestreckt ist, haften immer noch mit beiden Sohlen am Boden, das Haar bildet immer noch eine unförmliche Perücke. Die Bildung des Bauches aber bedarf der schematischen Muskeldarstellung nicht mehr; und der Kopf mit der zurücktretenden Stirn, der fast in der Stirnlinie vorspringenden Nase, den emporgezogenen Mundwinkeln atmet schon frisches Eigenleben; auch die Arme und Hände, die Beine und Füße, die feinen Gelenke sind mit einer nahezu vollendeten Natürlichkeit durchgebildet. Der „Apollon“ von Tenea ist ein hellenisches Kunstwerk vom Scheitel bis zu den Zehen. „Im Peloponnes“, sagt Furtwängler, „machte man sich an die Umarbeitung des Neuen, Fremden im Sinne des Heimischen; das Weichliche, Unbestimmte, das die ionischen Vorbilder hatten, wurde beseitigt und immer mehr durch knappe, straffe Bildung ersetzt.“



a



b

a „Apollon“ von Thera. Nach Photographie von Rhomaïdes.
b „Apollon“ von Tenea. Nach Photographie. Vgl. Text, S. 244.

Im Gegensatz zu allen diesen Steinbildwerken, die noch Spuren des Holzstils zeigen, tragen die überlebensgroßen, zum Teil kolossalen Sitzbilder vom Didymaion, dem berühmten Apollontempel zu Didyma bei Milet, den Charakter uralt-asiatischen Steinstils zur Schau. Diese einzigen Überreste des ersten, unter Dareios zerstörten Tempels waren, wie die Sphinxe an ägyptischen Tempelstraßen, an dem Zugangswege aufgestellt, der zum Heiligtum emporführte. Es waren Bildnisstatuen, von den Dargestellten selbst dem Gotte geweiht. Zehn von ihnen sind ins British Museum gekommen, die meisten von ihnen des Kopfes beraubt, alle vielfach zerbröckelt und zerstoßen (s. die Abbildung, S. 246). In der starren Haltung der altchaldäischen Sitzbilder, die wir kennen gelernt haben (vgl. S. 151), thronen sie auf hohen Marmorsesseln. Ihre Arme liegen eng am Körper. Ihre Hände ruhen auf den Knieen. Ihre Köpfe blicken geradeaus. Ihre Verschiedenheit liegt in der Behandlung der Gewandung, die an den ältesten dieser Bildwerke den Körper noch fast faltenlos glatt umschließt, an den mittleren senkrechte schmale Falten in der Mitte des Untergewandes, breitere Schrägfaltung im Obergewande zeigt, an den jüngsten schon mannigfaltiger gelegt, gezogen und gefältelt erscheint. Ihrer Größe, ihrer Haltung, ihrer Aufstellung und ihren Inschriften nach erscheinen diese ionischen Bildnisstatuen

des ersten Viertels des 6. Jahrhunderts zugleich als die ältesten Werke ionischer Monumentalbildnerei.

Die Entwickelung der eigentlichen monumentalen Tempelplastik der Übergangszeit vom 7. ins 6. Jahrhundert vergegenwärtigen uns zunächst die vier in reichem Farbenschmuck prangenden ältesten Giebelbildwerke der Akropolis zu Athen, in deren Museum sie aufgestellt sind. Das vielleicht älteste dieser Giebelbildwerke, das noch dem 7. Jahrhundert zugeschrieben wird, ist mit Holzschneidewerkzeugen, der Säge, dem Schnitzmesser, dem Rundmeißel und der Raspel, einem einheimischen, äußerst muscheligen Mergelkalkstein in nur wenig erhabener Arbeit abgewonnen worden. Es stellt den Kampf des Herakles mit der lernäischen Hydra dar, deren Schlangenleib die rechte Giebelecke füllt, während in der linken Ecke die Rosse des Jolaos, des Wagenlenkers des Herakles, mit geschickt gesenkten Köpfen den großen Taschenkrebs beschnüffeln, der der Hydra zur Hilfe eilt. Die Darstellung hebt sich heute in naturalistisch gemeinter Farbengebung vom hellbräunlichen Naturgrund ab, der ursprünglich jedoch, wie Treu dargethan hat, wahrscheinlich blau bemalt gewesen ist. Der zweite Giebel zeigt die gleichen kleinen Maße wie der erste. Studniczka hat wahrscheinlich gemacht, daß er dessen Gegenstück an demselben Gebäude gewesen ist, obgleich sein Stil etwas jünger und freier erscheint. In härterem Steine, schon in erhabenerer Arbeit, schon in fortgeschrittener Modellierung, stellt er den Kampf des Herakles mit Triton, dem Meergreis, dar. Der dritte und der vierte dieser uralten Giebel gehören sicher einem und demselben Gebäude, und zwar allem Anscheine nach jenem ältesten dorischen Tempel Athens an, der neben der Stätte des späteren Erechtheions lag. Zwar sind auch ihre Bildwerke in Erinnerung an ihre hölzernen Vorläufer noch mit den Werkzeugen der Bildschnitzerei hergestellt. Aber sie heben sich, aus festem, hartem Kalkstein gearbeitet, in fast völlig plastischer Rundung, reich gefärbt vom angeblich farblosen Hintergrund ab; und ihre Formensprache zeigt bei aller Härte und Steifheit doch bereits den Stil des in sich gefestigten Archaismus. In dem einen dieser Giebel (s. die Abbildung, S. 247) war nach der rechten Seite hinüber Zeus' Kampf mit dem dreileibigen Typhon, nach der linken Seite hinüber Herakles' Kampf mit der Echidnosschlange dargestellt. Der andere zeigt rechts wieder den Kampf des Herakles mit dem Meergreis Triton. Von links schaut ein Wesen zu, in dem man den schlangenfüßigen altattischen König Kekrops zu erkennen glaubt. Die willkürliche Bemalung erklärt sich aus der Phantasiewelt, der die dargestellten Wesen zum großen Teil angehören. Bemerkenswert aber ist die allen diesen vier Giebeln gemeinsame Ausfüllung der Ecken mit Tierleibern, zumeist mit Schlangen- und Fischleibern, die beliebig verlängert werden konnten. Es war eine einfache und bequeme Weise,



Statue vom Didymaion. Nach Photographie von Mansell.
Vgl. Text, S. 245.

die Darstellung dem gegebenen Dreieck einzufügen. Erst später lernte man, menschliche Gestalten ungezwungen in die Ecken zu gruppieren.

Den ältesten attischen Giebelgruppen reihen sich zeitlich von den erhaltenen Metopenbildwerken dorischer Tempel zunächst die drei Metopengruppen jenes mittleren Burgtempels (C) von Selinunt (vgl. S. 226) an. Diese Bildwerke, die dem Anfang des 6. Jahrhunderts angehören, werden im Museum von Palermo aufbewahrt. Die drei Kalktuffplatten messen etwa einen Meter im Geviert. Dargestellt sind Gegenstände aus der griechischen Heldensage: auf der einen Herakles, wie er die beiden mit dem Kopf nach unten an ein Tragholz gefesselten Kerkopen auf den Schultern davonträgt (s. die obere Abbildung, S. 249); auf der anderen Perseus, wie er, von Pallas Athene beschützt, der zu seiner Linken knieenden, sterbend den Pegasus gebärenden Meduse das Haupt abschlägt (s. die untere Abbildung, S. 249); auf der dritten ein nicht näher bezeichnetes Viergespann in der Vorderansicht. Die rundlichen glotzäugigen Köpfe der untersetzten Gestalten dieser Metopen sind starr von vorn, ihre Beine und



Dreileibiger Typhon von einem altattischen Giebelbildwerk. Nach Photographie. Vgl. Text, S. 246.

Füße aber scharf von der Seite gesehen, vielleicht um sie nicht über die Vorderfläche vorspringen zu lassen, vielleicht auch aus reinem Ungeschick. Ungeschickt genug wirkt diese Verdrehung, ungeschickt genug die Unterdrückung der Mittelkörper durch die mächtigen Oberschenkel, ungeschickt genug die Art, wie Pallas Athene und die Meduse in den gegebenen Raum gezwängt sind. Um so besser fügt die Darstellung des Herakles mit den Kerkopen sich den Linien des Quadrates; um so lebendiger sind Einzelheiten beobachtet, wie das nach unten herabhängende Haar der Kerkopen; um so kühner erscheint die Verkürzung der Rosse des Viergespanns, deren Hinterbeine hart hinter ihren Vorderbeinen stehen. Es regt sich hier immerhin eine gewisse ursprüngliche Kraft; und man empfindet das Bestreben des Künstlers, den gegebenen Raum, dessen quadratischer Gestalt die quadratische Stilisierung der Körperformen entspricht, auszufüllen, ohne den Reliefstil zu verletzen. Obgleich das Relief so hoch ist, daß es kaum noch mit der Hintergrundsfläche zusammenhängt, hält es doch an dem Gesetze fest, das keinem Teile erlaubt, über die ursprüngliche Vorderfläche der Platte hinauszugreifen. Kaum minder altertümlich erscheinen die Bildwerke vom Schatzhause der Sikyonier zu Delphi, von denen die Metope, die den Beutezug des Idas und der Dioskuren darstellt, am besten bekannt geworden ist. Ein großartig monumentaler Zug liegt in der Haltung der neben ihren Rindern herschreitenden Gestalten. Die Bemalung auf dem gelblichen Steingrund zeigt die Farbensprache der altkorinthischen Vasen. Kaum minder altertümlich aber erscheinen auch die drei erst seit kurzem bekannten Metopenreliefs von Selinunt, deren eine Europa auf dem Zeusstiere, deren zweite eine sitzende Sphinx, deren dritte

Herakles als Stierbändiger darstellt. Auch sie tragen den Stil des griechischen Vollreliefs im Gegensatz zum Flachrelief, das selbst dann noch in der Regel an der Profilstellung der Gestalten festhielt, als die Malerei sich, ihrer eigenen Natur entsprechend, von ihr befreite.

Indem wir sahen, wie die griechische Kunst sich auf allen Gebieten aus formlosen Anfängen durch orientalische, hauptsächlich von Westasien, vielfach aber auch von Ägypten gekommene Einflüsse hindurch zu einem nationalen, innerlich selbständigen Stile emporarbeitete, in dem sorgfältige, wenn auch noch befangene Naturbeobachtung sich mit strengster Gesetzmäßigkeit paarte, haben wir zugleich beinahe den ganzen Ornamentenschatz der Griechen, der sich überall in den gleichen Bahnen entwickelte, kennen gelernt. Nur in der Aufnahme natürlicher Pflanzengebilde werden wir der griechischen Zierkunst noch neue Formen zuwachsen, die alten Formen aber werden wir sich vereinfachen und veredeln sehen. Von nun an handelt es sich nicht mehr um die Entstehung, sondern um die selbständige Weiterentwickelung, Ausbreitung und Ausbildung der künstlerischen Formensprache der Griechen; und von nun an sehen wir denn auch, obgleich die namenlosen Kunstwerke noch in der Mehrheit bleiben, auf allen Gebieten namhafte griechische Künstler die Leitung der Weiterentwickelung in die Hand nehmen.

2. Die griechische Kunst vom Beginn der Künstlerzeit bis zu den Perserkriegen (um 575—475 v. Chr.).

Im 6. Jahrhundert wurden die einflußreichsten griechischen Staaten von Tyrannen beherrscht, die, wie Peisistratos in Athen, gewaltthätig und kunstsinnig zugleich, die Städte mit Prachtbauten schmückten, in deren Schatten alle Künste eine erste, strenge, keusche Blüte entfalteten. Die Vorherrschaft, die die reichen Lyderkönige, deren letzter Kroisos war, über die hellenische Küste Kleinasiens ausübten und den Persern vererbten, hinderte die blühenden ionischen Städte dieses Landstriches nicht, sich aufs lebhafteste an der Entwickelung der hellenischen Kunst zu beteiligen. Die Inseln aber, wie Samos unter der Tyrannis des Polykrates, wie Chios, Naxos und Kreta, waren die eigentlichen Ausgangspunkte des griechischen Künstlerlebens dieser hundert Jahre.

Der Geschichte der Baukunst gebührt nach wie vor der Vortritt. An ihre Werke schließt ein großer Teil der Werke der anderen Künste sich an. Rhoikos und Theodoros von Samos, die als die Erfinder des Erzgusses für Griechenland gelten, scheinen, für Kroisos und Polykrates beschäftigt, Baumeister, Bildhauer und Goldschmiede zugleich gewesen zu sein. Am greifbarsten bleibt Rhoikos uns als der Erbauer des Heraions zu Samos, „des ältesten ionischen Steindenkmals", wie Durm es nennt. Es soll ein Tempel mit zehn Säulen an den Schmalseiten und dem entsprechend mit doppeltem Säulenumgang (Dipteros) oder mit nur einem Umgang an der Stelle der äußeren Säulenreihe eines Dipteros (Pseudodipteros) gewesen sein. Trümmer der Säulen, Fußstücke und Kopfstücke, haben sich erhalten. Theodoros aber wurde auch als Baumeister nach dem ionischen Festlande Kleinasiens und nach dem dorischen Festlande des Peloponnes berufen. In Sparta errichtete er den Rundbau der Skias. In Ephesos wurde er bei der Grundlegung des berühmten Tempels der Artemis zu Rate gezogen. Als die eigentlichen Erbauer dieses Wunderwerkes in seiner ersten Gestalt werden Chersiphron und sein Sohn Metagenes genannt; doch wurde es erst 120 Jahre später, lange nach den Perserkriegen, durch andere Meister vollendet, 356 v. Chr. durch Herostratos' ruchlose Brandstiftung zerstört und dann unter Alexander dem Großen in seiner zweiten Gestalt neu erbaut. Schon der Bau des Chersiphron war ein mächtiger ionischer Dipteros. Daß Kroisos

einen Teil seiner gewaltigen Marmorsäulen gestiftet hatte, ist durch eine Inschrift an einem der ausgegrabenen Bruchstücke bestätigt worden; und dasselbe Bruchstück, das im British Museum zu London aufbewahrt wird, zeigt, daß schon die Säulen dieses ersten Artemistempels zu Ephesos sogenannte columnae caelatae waren, deren unteren Teil ein reich mit plastischem Bildwerk verzierter Mantel umhüllte (s. die Abbildung, S. 250). Streng altertümlich wirkt natürlich das Bildwerk an diesen Säulen. Altertümlich ionisch ist auch die überreiche Gliederung und wagerechte Furchung der hohen Fußstücke dieser Säulen, wie derjenigen des Heraion zu Samos (s. die Abbildung, S. 251). Ihrer Gesamterscheinung nach aber müssen wir uns diese beiden ältesten Tempel des vollendeten ionischen Stils schon als reife Meisterwerke der Baukunst vorstellen. Vergegenwärtigen wir uns, daß der Tempel von Ephesos etwa 127 m lang war, daß seine Säulen 18 m hoch waren, daß seine Länge also inwendig ungefähr derjenigen des Kölner Domes gleich kam, während die Höhe seiner Säulen etwa derjenigen der Seitenschiffe der großen rheinischen Kathedrale entsprach, so werden wir verstehen, daß die Alten ihn schon seiner räumlichen Machtentfaltung wegen zu den Wunderwerken der Welt rechnen konnten.



Herakles mit den Kerkopen. Metope vom Tempel C zu Selinunt. Nach Photographie von Alinari. Vgl. Text, S. 247.

Am Zeustempel unter dem Burgberg zu Athen, einer der gewaltigsten dorischen Anlagen des 6. Jahrhunderts, bauten Antistates, Kallaischros, Antimachides und Porinos. Der Sturz der Söhne des Peisistratos (510 v. Chr.) unterbrach den Bau, der erst gegen 174 v. Chr. in anderer Bauart wieder aufgenommen wurde. Nicht genannt dagegen werden die Baumeister des peisistratischen Athena-Tempels auf der Akropolis zu Athen, des im Altertum berühmten dorischen Tempels, der wegen seiner 100 Fuß langen Cella den Beinamen des Hekatompedon erhielt. Seine beiden Schmalseiten waren mit Vorhallen geschmückt. Hinter der langen, dreischiffigen Cella lag ein quadratisches Hinterhaus. Eine einfache Säulenhalle umgab ihn. In den Perserkriegen wurde er zerstört.

In die Zeit der Peisistratiden fällt auch die Errichtung des großen dorischen Apollontempels zu Delphi, als dessen Baumeister Spintharos von Korinth genannt wird. In Sparta aber wirkte um die Wende des 6. Jahrhunderts zum fünften und darüber hinaus der einheimische Baumeister und Bildner Gitiades, dessen Hauptwerke der Tempel und das Bild der Athena Chalkioikos waren. Schon der Beiname der Göttin deutet an, daß ihr Haus von Erz war. Jedenfalls war der Bau des Gitiades inwendig mit schimmernden Erzplatten bekleidet, denen der von Pausanias geschilderte reiche Reliefschmuck in getriebener Arbeit ein ansehnliches künstlerisches Leben verlieh.



Athene, Perseus und Meduse. Metope vom Tempel C zu Selinunt. Nach Photographie von Alinari. Vgl. Text, S. 247.

Von den Baumeistern, die vor den Perserkriegen in Olympia thätig waren, lernen wir nur Pyrrhos, Lakrates und Hermon kennen, denen die Erbauung des Schatzhauses der

Epidamnier zugeschrieben wird. Anschaulichere Reste aber haben sich von anderen dorischen Gebäuden Olympias aus dieser Zeit erhalten. Das Schatzhaus der Geloer, dessen Kranzgesimse nach sizilischer und großgriechischer (italischer) Art mit reich verzierten Terrakottaplatten bekleidet war, haben wir schon kennen gelernt (vgl. S. 230). Es gehörte der ersten Hälfte des 6. Jahrhunderts an. Aus der zweiten Hälfte dieses Jahrhunderts aber stammten, nach den Formen ihrer Trümmer zu schließen, die Schatzhäuser der Selinunter und der Megarer.

Die Weiterentwickelung des dorischen Stiles, die sich in der nach und nach erfolgenden Ausscheidung der Blätterkranz-Hohlkehle am Säulenhalse, in der strafferen Anziehung aller Linien, in der allmählichen Veredelung aller Verhältnisse (vgl. die Abbildung, S. 224) ausspricht, läßt sich, von einigen wenigen Tempeln im hellenischen Mutterlande abgesehen, am besten an erhaltenen Tempeln Siziliens und Unteritaliens verfolgen. Koldewey und Puchstein rücken auch einige der bereits oben besprochenen Tempel, wie den Tempel D von Selinunt, die sogenannte Basilika und den sogenannten Cerestempel von Pästum, bis in die Mitte des 6. Jahrhunderts herab. Mit Sicherheit können wir dieser Zeit den mittleren Tempel (sogenannten Tempel F) auf dem östlichen Hügel von Selinunt zuschreiben. Die Säulen dieses Tempels (6 : 14) haben teils noch sechzehn, teils schon zwanzig Furchen; und die Furchen einiger Säulen seiner Vorhalle zeigen die Besonderheit, daß sie, wie im ionischen Stile, nicht scharfkantig aneinanderstoßen, sondern durch Stege getrennt sind. Noch im Übergang zum entwickelten Dorismus stehen diese Säulen auch, sofern sie noch eine schwache Hohlkehle unter den Kapitellen tragen. Merkwürdig aber sind die Schranken in den Säulenzwischenräumen des Umganges dieses Tempels. An ihn schließt sich sein Nachbar, der niemals ganz vollendete, jetzt in Trümmern liegende, wahrscheinlich dem Apollon geweihte größte Tempel von Selinunt, der Tempel G an, von dessen 8 : 17 Säulen die älteren noch die Hohlkehle unter den Kapitellen zeigen, während die jüngeren, frühestens dem Ende des 6. Jahrhunderts angehörenden sie bereits aufgegeben haben. An der Spitze der Tempel, deren Säulen die Hohlkehle völlig ausgeschieden haben, steht der bereits genannte Tempel von Korinth (vgl. S. 230). Von den sizilischen und unteritalischen Götterhäusern gehören der sogenannte Herakles-Tempel zu Girgenti (Akragas) mit seinen 6 : 15 Säulen, seinen ungeschlachten Antenkapitellen, seinem noch hohen und schweren Gebälk, die beiden Tempel zu Metapont und der altgriechische Tempel zu Pompeji, dessen weitere Ausgrabung F. v. Duhn und L. Jacobi 1889 in die Hand nahmen, dem Ende des 6. Jahrhunderts an. Den Anfang des 5. Jahrhunderts aber vertritt der durch seine Giebelgruppen berühmte Athena-Tempel auf der Insel Ägina (s. die Abbildung, S. 252), der nur zwölf Säulen an den Langseiten bei sechs an den Schmalseiten besaß. Diese nur leicht



Säule vom alten Artemistempel zu Ephesos. Nach Overbeck. Vgl. Text, S. 249.

verjüngten und geschwellten Säulen, von denen zwanzig noch aufrecht stehen, sind verhältnismäßig schlank und weit gestellt. Aber ihre Kapitelle sind noch altertümlich ausladend gebildet, wenngleich nicht mehr von einer Hohlkehle unterschnürt. Das Innere war durch zwei zweistöckige Säulenreihen in drei Schiffe geteilt. Strenge und Milde, Kraft und Anmut zugleich sprechen sich noch in den weithin schimmernden Trümmern dieses Tempels aus.

Über die griechische Malerei des 6. Jahrhunderts geben die Schriftquellen uns verhältnismäßig geringen Aufschluß. Mit einer Fülle von Malernamen und von „bezeichneten", d. h. mit Künstlerinschriften versehenen Bildern überschüttet uns dagegen die Vasenmalerei dieses Zeitraums. Doch müssen wir, ehe wir uns ihr zuwenden, immerhin die Schriftquellen und die wenigen erhaltenen Denkmäler der eigentlichen Malerei reden lassen.

Alte Schriftsteller berichten, die Malerei sei von dem Bestreben ausgegangen, den auf eine Wandfläche oder eine Tafel geworfenen Schatten eines lebenden Wesens festzuhalten; die einen hätten den Umriß nachgezeichnet und dadurch eine Linearmalerei geschaffen, die bald durch die Hineinziehung der inneren Linien vervollkommnet worden sei; die anderen hätten gleich den ganzen Schatten mit einer Farbe ausgefüllt und dadurch die monochrome Malerei ins Leben gerufen, die ein bestimmter Künstler durch Hinzufügung der roten Farbe belebt habe. Daß in der That eine Malerei mit Umrissen und eine Malerei mit voller Farbenausfüllung in alter Zeit nebeneinander hergegangen sind, lehrt ein Rückblick auf die älteste Vasenmalerei, die wir kennen gelernt haben (vgl. S. 234—241), auch daß zum Schwarz der monochromen Malerei zuerst Rot hinzutrat, wissen wir bereits. Ekphantos von Korinth hat vielleicht der Erfinder dieser roten Zuthaten geheißen. Weitere Fortschritte werden mit dem Namen des Eumaros (oder Eumares) von Athen in Verbindung gebracht. Dieser soll zuerst Mann und Frau unterschieden und Menschen jedes Alters und wohl auch jeder Berufsart zu charakterisieren verstanden haben. Natürlich denkt man hierbei an die Darstellung der Frauen mit weißer, der Männer mit schwarzer Farbe, die wir bereits im Übergangsstil der Vasenmalerei angebahnt fanden (vgl. S. 240). Bedeutender schon waren die Fortschritte, die Kimon von Kleonai zugeschrieben wurden, der bis in den Anfang des 5. Jahrhunderts hinein thätig gewesen sein kann. Plinius sagt zuerst, er habe, an die Fortschritte des Eumaros anknüpfend, die Schräugansichten (obliquas imagines) erfunden, wobei man trotz aller anderen Deutungen zunächst an die richtige Verkürzung von Kopf, Brust, Leib, Armen und Beinen denken wird, vielleicht sogar schon an die richtige Seitenansicht des menschlichen Auges, das die Vasenmalerei noch bis über die Perserkriege hinaus trotz der Seitenansicht der Köpfe wie von vorn gesehen zeigte. Selbst mit älteren Forschern an Dreiviertel-Ansichten zu denken, verwehrt der Ausdruck obliquas imagines nicht. Doch ist diese Deutung der Stelle nicht unbestritten. Klein versteht sie nur von der Vertauschung der Silhouettenmalerei, wie die schwarzfigurigen Vasen sie zeigen, mit der Umrißzeichnung, wie sie uns in den rotfigurigen Vasen entgegentritt. Leichter verständlich fährt Plinius fort, Kimon habe zuerst die Verschiedenheit der Gesichter, das Zurück-, Empor- und Hinabblicken dargestellt, die feine Gliederung der Körperteile angedeutet, die Adern hervorgehoben, die Falten und Bausche der Gewänder angegeben; und alle diese Fortschritte werden wir nach und nach wirklich in der Vasenmalerei auftauchen sehen.


Säulenbasis vom Heraion zu Samos. Nach Baumeister. Vgl. Text, S. 249.

Abgesehen von den Malereien auf Thonplatten und Thongefäßen haben sich erklärlicherweise nur äußerst sparsame Reste der griechischen Malerei aus der Zeit vor den Perserkriegen erhalten. Zwischen bemalten Flachreliefs und wirklich flachen Malereien fand damals auch in Griechenland noch kaum ein Stilunterschied statt. Einige jener attischen Grabstelen im Hauptmuseum zu Athen, die mit dem Reliefbildnis des Verstorbenen versehen zu sein pflegen, sind statt des Reliefs nur mit einem Lineargemälde geschmückt. Auf der Stele des Lyseas (s. die Abbildung, S. 253) hebt sich die lebensgroße Gestalt des Verstorbenen, der sich in feierlicher Ruhe, mit dem Becher in der gesenkten Rechten, dem heiligen Zweige in der erhobenen Linken,



Der Athena-Tempel auf Aigina. Nach Photographie. Vgl. Text, S. 250.

zum Trankopfer bereitet, in strengen, edlen, hell ausgesparten Umrissen vom dunklen Grunde ab. Von den alten Farben hat sich, abgesehen vom Purpur des Untergewandes, nur wenig erhalten. Unbemalt waren nach Löschke wahrscheinlich die unbekleideten Fleischteile geblieben. Vom Kopf des Lyseas ist leider nur der untere Teil erhalten. Beide Fußsohlen haften noch streng altertümlich am Boden. Die Buchstabenform der Inschrift weist das Gemälde in die Zeit des Peisistratos zurück. Seinem ganzen Charakter nach ist es ein gutes Beispiel jener altattischen Malerei auf Marmor, aus der sich die rotfigurige Vasenmalerei entwickelt hat. Verwandt ist die Malerei eines Ephebenkopfes auf Marmor, der vor kurzem in der Nähe des Vorgebirges Sunion gefunden wurde. Das Auge sitzt auch hier noch wie von vorn gesehen im Profilantlitz. Girard führt gerade diesen Kopf und die Lyseasstele zur Veranschaulichung der Kunststufe des Kimon von Kleonai an; doch stellen wir uns wenigstens dessen Augenzeichnung freier vor.

Bemalte attische Thontafeln dieser Zeit leiten uns zu den bemalten Thongefäßen hinüber, mit denen ihr Stil vollkommen übereinstimmt. Noch ganz dem 6. Jahrhundert, nach

Hirschfeld sogar noch der Mitte dieses Jahrhunderts, gehören die attischen Thontafeln des Berliner Museums an, die 1872 in der Nähe des Dipylonthores gefunden wurden. Nur in Bruchstücken erhalten, lassen sie sich doch im Geiste ergänzen. Es sind große, sich von Tafel zu Tafel fortsetzende Bestattungsbilder, mit denen vielleicht ein Grab geschmückt war. Die „Prothesis", die Ausstellung und Beweinung des Toten, die Trauerversammlung im Trauergemach, die Züge der Reiter und Viergespanne kommen trefflich im Stil der mittleren Zeit der schwarzfigurigen Vasen zur Geltung. Die Frauen sind dem entsprechend weiß mit mandelförmigen, von vorn gesehenen Augen in strengen Profilköpfen dargestellt; die Männer erscheinen schwarz, mit den herkömmlichen kreisrunden Augen, denen zu beiden Seiten ein kleiner Strich angesetzt ist. Die Innenlinien bringen ein reiches zeichnerisches Leben in die noch strengen, herben, aber doch schon wohl verstandenen Schattenrisse. Der monochrome Grundzug des Stils ist aber durch reiche Deckfarbenzuthaten gehoben. Weiß, gelb und rot in verschiedenen Abstufungen schaffen bereits stilvolle Farbenakkorde. Etwas jünger ist eine Thontafel mit einer ähnlichen Bestattungsszene im Louvre.



Stele des Lyseas. Nach Löschte. Vgl. Text, S. 252.

Andere Pinakes dieser Art, die zum Teil als Vorlagen für Vasenmaler gelten, haben sich in Athen erhalten. Von besonderer Wichtigkeit ist das Bruchstück einer Thontafel des Akropolismuseums, das um 500 entstanden sein mag. Es stellt einen lebhaft nach links ausschreitenden Krieger auf weißem Grunde dar. Mit dem Weiß des Grundes bilden das Braun der Fleischfarbe, ein violettes Rot und ein kräftiges Schwarz einen einfachen Farbenvierklang. Merkwürdig sind auch die schwarz-roten Umrahmungslinien, die die Tafel begrenzen. Das Auge sitzt noch unperspektivisch im Kopfe. Das Bild vertritt daher sicher eine ältere Kunststufe als die Wandmalerei des Polygnot, vergegenwärtigt uns aber jenen von den Schriftstellern erwähnten Zustand der „Malerei mit vier Farben", aus dem sich die reichere Farbengebung der polygnotischen Malerei entwickelt hat.

Die Thongefäße dieser Zeit verraten das fortschreitende künstlerische Feingefühl der Griechen schon in ihren Formen, die sich jetzt allmählich aus der alten Rundlichkeit zu größerer Schlankheit und feinerer Gliederung erheben. Wie Fuß, Bauch, Hals, Ausguß (wo ein solcher erforderlich war) sich aneinander anschließen und sich mit einem oder mehreren Henkeln verbinden, das ist mit tadellosem, für alle Zeiten vorbildlichem Geschmacke in jedem Falle dem Gebrauchszweck des Gefäßes abgelauscht und dem Auge wohlgefällig gestaltet worden. Die Amphora ist zum Aufbewahren von Flüssigkeiten, die Hydria zum Wasserholen, der Krater zum Mischen von Flüssigkeiten, die Kyathis zum Schöpfen bestimmt. Eingeschenkt wird aus der Kanne (Oinochoe), getrunken wird aus der Schale (Kylix) oder dem Becher (Kantharos). Lekythoi sind schlanke Henkelkrüge, die zur Aufbewahrung von Salb- oder Weiheöl im Totendienst benutzt wurden. Aryballoi sind bauchige Gefäße ähnlicher Art. Daß die erhaltenen Stücke meist nicht zum wirklichen Gebrauch bestimmt gewesen, sondern eigens zum Gräberschmuck hergestellt worden, thut der Schärfe der kunstgewerblichen Kennzeichnung ihrer Formen keinen Abbruch.

Das 6. Jahrhundert ist die klassische Zeit der schwarzfigurigen, aber auch die Entwickelungszeit der rotfigurigen Vasenmalerei, deren erste, strengste, herbste Blüte bis in die Zeit der Perserkriege hinabreicht. Athen wird im 6. Jahrhundert zum Mittelpunkte der Erzeugung von Thonvasen; Chalkis auf Euböa, jetzt vielleicht auch Naukratis in Ägypten, beteiligt sich am

Wettbewerb; Korinth versucht noch mitzuhalten; aber die athenischen Vasenfabriken überflügeln rasch alle anderen; und gerade in ihnen lenkt zunächst die schwarzfigurige Vasenmalerei in die Bahnen strengen Stilgefühls ein. Wie unbefangen daneben die Vasenmaler der entfernteren Kolonien lebendige Anschaulichkeit innerhalb ihrer altertümlichen Gebundenheit erstrebten, zeigt z. B. die vielgenannte Arkesilas-Schale (s. die untenstehende Abbildung) im Pariser Münzkabinett. König Arkesilas von Kyrene, der griechischen Pflanzstadt in Libyen, sitzt an Bord eines Schiffes und läßt sich das Sylphion zuwägen, das gleich im unteren Schiffsraum verstaut wird. Die Arbeiter werden uns in lebendiger, noch regelloser Beweglichkeit vorgeführt. Die Augen der männlichen Profilköpfe werden noch mandelförmig von vorn gesehen dargestellt.

Die eigentliche Entwickelungsgeschichte der griechischen Vasenmalerei spiegelt sich am deutlichsten in den fast auf Attika beschränkten Vasen mit Künstlerinschriften wider, deren Zusammenstellung sich besonders W. Klein angenommen hat. An der Spitze der schwarzfigurigen attischen Vasenmalerei steht die berühmte, nach ihrem Entdecker benannte „François-Vase“ im Museum zu Florenz (s. die Abbildung, S. 255). Sie selbst ist mit dem Namen des Ergotimos als formengebenden Töpfers, des Klitias als Malers bezeichnet. Es ist ein großes Mischgefäß, über und über mit mythologischen Darstellungen bedeckt, die das Thema von Kampf und Streit, auf die Frieden und Versöhnung folgen, von der Hochzeit des Peleus und der Thetis ausgehend, durch verschiedene Sagenkreise hindurch verfolgen. Altertümlich und orientalisierend wirkt noch die Anordnung in Parallelstreifen, wirkt noch der unterste Bauchstreifen mit seinem Palmettenbaum zwischen Sphinxen und Greifen, wirkt noch die Darstellung der geflügelten, löwenwürgenden (sogenannten persischen) Artemis an den Henkeln. Aber alle mythologischen Gemälde des Gefäßes zeigen schon den ausgebildeten flächenhaften Stil der schwarzfigurigen Vasenmalerei in seiner ganzen, oft noch unbeholfenen Herbheit, aber auch in seiner ganzen inneren Lebendigkeit.



Die Arkesilas-Schale. Nach Rayet et Collignon.

Dem früh-archaischen Stil der François-Vase reiht sich zunächst der streng-archaische Stil an. Der gelbliche Thongrund hat durch einen Farbenzusatz einen hübschen roten Grundton erhalten, von dem die Figuren sich in glänzend schwarzer Farbe mit eingeritzter Innenzeichnung und aufgesetztem Deckfarbenschmuck abheben. Die Darstellungen der Gefäße dieses Stils zeigen alle jene herkömmlichen Eigenheiten der Profilstellung, der Körpergestaltung und der Augenbildung, die wir bereits kennen gelernt haben (vgl. S. 249 und 253). Der Bauch ist immer noch dünn und mager, die Oberschenkel treten immer noch breit und mächtig hervor. Die Gewänder sind vielfach gemustert, aber noch kaum gebauscht und gefältelt. Die Ruhemotive sind steif, die Bewegungsmotive hart und eckig. Unter den Göttern spielt Dionysos, der Weingott, unter den Helden Herakles die Hauptrolle. Aber auch das ganze tägliche Leben der Griechen spiegelt sich in diesen Vasenbildern wider. Wir sehen Jünglinge in ihren gymnastischen Übungen, Frauen am Brunnen (s. die beigeheftete Tafel „Altgriechische Vasenmalerei“, Tafel II. Fig. a), Jagden und Wettrennen, Trinkgelage, Tänze und musikalische Unterhaltungen. Die Ornamentik aber zieht



Altgriechische Vasenmalerei, Tafel II.

Nach den „Antiken Denkmälern" (a) und Gerhard (b und c).



sich an den Hals, an den Fuß, an die Ränder und an die Henkelansätze zurück. Bogenfriese mit dreiblätterigen Profilblüten erinnern noch immer an ägyptische Vorbilder, aber die Blüten werden schlanker, die Rankenlinien elastischer. Epheuranken in den Rändern sind eine griechische Neugestaltung. Die Palmetten der Henkelansätze werden ganz in hellenische Anmut und Leichtigkeit getaucht, aber noch streng symmetrisch angeordnet. Die Hauptmeister der streng archaischen attischen Vasenmalerei sind Exekias und Amasis. Amphoren des Exekias besitzen z. B. das Louvre in Paris, das British Museum in London, das Antiquarium zu Berlin; Amphoren des Amasis das Münzkabinett zu Paris und das British Museum. Unsere Abbildung S. 256 zeigt den Kampf des Herakles mit dem nemeïschen Löwen auf der Berliner Amphora des Exekias.

Allmählich wird der Stil der schwarzfigurigen Vasenbilder, ohne die Hauptmerkmale des Archaismus fallen zu lassen, freier und leichter. Ein kleinasiatisch-ionischer Einfluß scheint sich geltend zu machen. Die Formen werden rundlicher; die Gewänder erhalten Bausche und Falten; die Palmetten der Henkelansätze verlieren ihre strenge Symmetrie, und ein flatternder Vogel — eine große Neuerung — mischt sich unter das Stengel- und Blättergeranke. Als Künstlernamen kommen zunächst Chariteios, Timagoras, Tychios in Betracht. Der Hauptmeister des ausgehenden schwarzfigurigen Vasenstils aber ist Nikosthenes. Den 68 schwarzfigurigen Gefäßen seiner Hand, die Klein kannte, reiht sich schon eine Schale mit teils schwarzen und teils roten Figuren, reihen sich schon drei Gefäße an, die nur mit roten Figuren geschmückt sind. Seine kleinen Amphoren sind besonders im Louvre reichlich vertreten. Besser aber veranschaulichen den späteren schwarzfigurigen Stil Attikas zahlreiche Vasen ohne Künstlerinschriften: im Berliner Museum z. B. das Gefäß, das Herakles' Kampf mit dem Eber darstellt, und die berühmten Vasen mit dem Parisurteil und mit der Anschirrung eines Viergespanns, von denen die auf der farbigen Tafel „Altgriechisches Vasengemälde des schwarzfigurigen Stils“ bei S. 258 abgebildete Vase mit dem Parisurteil über dieser Hauptdarstellung am Halse die Verfolgung des Troilus und der Polyxena durch Achilleus, am Fuße dagegen wieder den Kampf des Herakles mit dem nemeïschen Löwen zeigt. Die dekorative Wirkung dieser Gefäße wird von einem schlichten Farbenvierklang getragen.

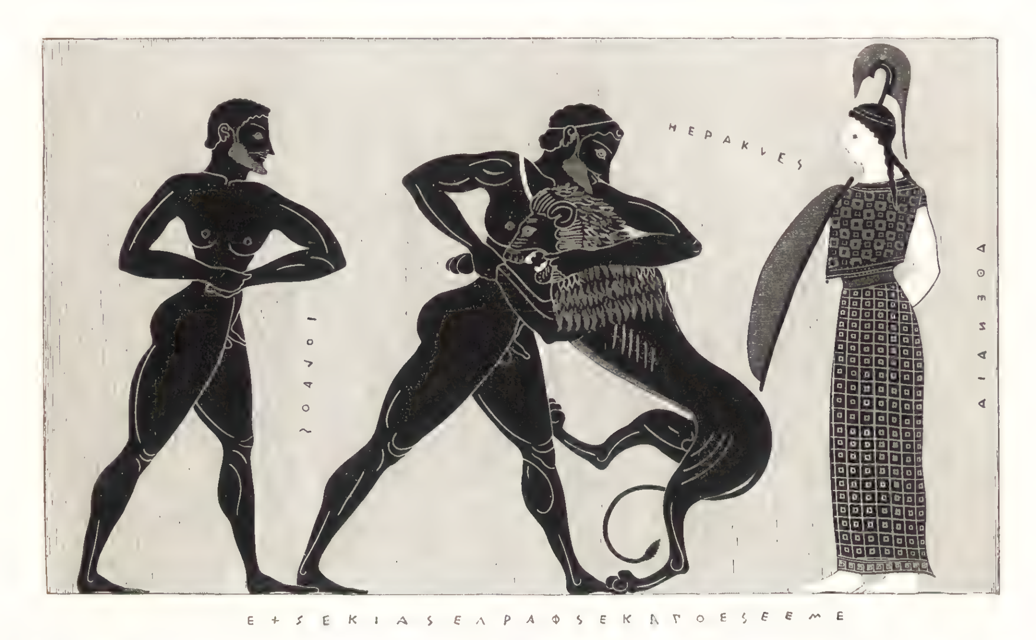


Die „François-Vase“ (Seitenansicht). Nach Photographie. Vgl. Text, S. 254.

An den durchweg **rotfigurigen** Vasen erst vollzieht sich dann die Entwickelung zur vollen Freiheit und Reife der Zeichnung. Die älteren rotfigurigen Gefäße zeigen noch den spröden, im wesentlichen auf Profildarstellungen gegründeten Stil der späteren schwarzfigurigen Malerei; und seit den neueren Forschungen Studniczkas und anderer wissen wir, daß dieser strenge rotfigurige Stil noch der Zeit vor den Perserkriegen, ja noch dem 6. Jahrhundert v. Chr. angehört. Mag sein Aufkommen, wie Klein betont hat, mit jenen Stilwandlungen zusammenhängen, die Kimon von Kleonai in der Großkunst durchsetzte, so glauben wir eben doch, daß Kimons Kunst reifer und freier war als diejenige des Epiktetos, des attischen Hauptmeisters

der ersten strengen rotfigurigen Vasenmalerei. Der ganze Grund der Gefäße wird jetzt mit der glänzend schwarzen Firnisfarbe überzogen. Anfangs wird der Bildgrund für die schwarzen Figuren, bald aber werden nur die Figuren selbst im roten Thongrunde ausgespart. Die Innenzeichnung wird in zarten Linien mit dem Pinsel ausgeführt. Wo, wie bei der Darstellung des schwarzen Haupthaares, größere schwarze Flächen mit dem schwarzen Grunde zusammenfließen würden, wird zwischen beiden ein roter Umriß freigelassen.

Epiktetos bildete mit Pamphaios, der auch noch schwarzfigurige Hydrien und Schalen verfertigt hat, mit Hischylos, Chelis, Epilykos, Kachrylion und anderen, von denen die meisten, wie er selbst, wenigstens noch einige Gefäße mit teils schwarzen, teils roten Figuren



Der Kampf des Herakles mit dem nemeïschen Löwen. Vasengemälde des Exekias. Nach Gerhard. Vgl. Text, S. 255.

hergestellt haben, den sogenannten epiktetischen Kreis, dessen Lieblingsgefäße Trinkschalen waren. Die roten Figuren tauchen zuerst auf den Außenbildern der Schalen auf, wo sie anfangs noch von den großen Augen der schwarzfigurigen Schalen, die auf die Ornamentik mancher Naturvölker zurückweisen, begleitet werden. Bald aber werden auch die Innenbilder rotfigurig. In der Regel sind einzelne Gestalten dargestellt, deren Bewegungsmotive sich der Rundung des gegebenen Raumes anschmiegen; „da wird“, sagt Klein, „getragen, gehoben, geschlichen, gelaufen, geduckt, getanzt, gesprungen; das ist ein Schießen und Werfen, Meißeln und Schnitzen, Schöpfen und Musizieren, und alles nur, um jene Beugungen des menschlichen Leibes zu begründen, deren der Schalengrund zu bedürfen scheint“. Von den rotfigurigen Gefäßen des Epiktetos selbst befindet sich im Louvre zu Paris unter anderen eine Schale, deren Innenseite einen trunkenen Jüngling zeigt, während an den Außenseiten zwischen Augen ein behelmter Krieger und ein Bogenschütze abgebildet sind. Mehrere Schalen und Teller seiner Hand besitzt das British Museum. Im Berliner Antiquarium aber sieht man die Schale mit Epiktets Namensinschrift, deren Innenbild Silen mit einem Schlauche darstellt, während die Außenseiten Leibesübungen

von Jünglingen zeigen (s. die Tafel bei S. 254, Fig. b). Außerhalb des epiktetischen Kreises stand Andokides, ein Amphorenmaler der Übergangszeit vom rot- zum schwarzfigurigen Stil, dessen rotfigurige Amphora mit dem Dreifußraub des Herakles im Berliner Museum (s. die Tafel, Fig. c) lehrreich für die Entwickelungsgeschichte der attischen Malerei des 6. Jahrhunderts ist.

Reichlicher als für die Geschichte der Malerei fließen die Schriftquellen für die Geschichte der Bildnerei dieses Zeitraums. Zu den ältesten Kunstwerken, die uns von Augenzeugen beschrieben werden, gehört die „Lade des Kypselos", die im Heraion zu Olympia stand. Die berühmte Truhe, die korinthischen Ursprungs war und dem ersten Viertel des 6. Jahrhunderts angehörte, war allem Anschein nach rechteckig aus Zedernholz gearbeitet; und teils aus Zedernholz, teils aus Gold, teils aus Elfenbein bestand das Bildwerk, mit dem ihre Vorderseite in fünf Streifen übereinander bedeckt war. Wie die François-Vase mußte es als inhaltreiche Vorlage für den mythologischen Anschauungsunterricht wirken, und auch der Stil der Darstellungen der François-Vase mag uns einigermaßen den Stil der Reliefbilder an der Lade des Kypselos vergegenwärtigen. Aus der Beschreibung des Pausanias gewinnen wir einerseits einen Einblick in die Art des Übergangs des gesamten epischen Sagenkreises aus der Dichtkunst in die bildende Kunst; anderseits genügt sie, uns die Gesetze strenger Anordnung im Sinne gegenständlicher und formaler Entsprechung ahnen zu lassen, die schon die archaische griechische Kunst beherrschten.

Die etwas jüngeren, reich mit mythologischem Reliefschmuck ausgestatteten Kunstwerke, die Pausanias ausführlich beschreibt, treten uns schon nicht mehr als Schöpfungen namenloser Meister entgegen. Der Thron des Apollon zu Amyklai unweit Sparta war ein Werk des Bathykles von Magnesia. Er führt uns also den auch sonst bezeugten Einfluß der kleinasiatischen auf die peloponnesische Kunst um die Mitte des 6. Jahrhunderts vor Augen. Der Thron war ursprünglich, wie wir seit Reichels Untersuchungen wissen, wahrscheinlich einer jener uralten Götterthrone, die als Sitze der unsichtbaren Gottheit verehrt worden waren. Bathykles erneuerte sein Holzgerüst und inkrustierte es mit Bildwerken in getriebener Bronze. Älter als der Thron war das 15 m hohe Apollon-Standbild, das, selbst nach Pausanias „einer ehernen Säule gleich", jedenfalls etwas unorganisch auf ihm aufgestellt worden war. Die Frage, wie das von Pausanias beschriebene Bildwerk am Throne angebracht und verteilt gewesen, hat zu weitgehenden Meinungsverschiedenheiten geführt. Wir müssen uns mit dem Ergebnis der Herstellung Brunns begnügen, daß die Hauptreliefs in drei Folgen von je neun Bildern zerfielen und einander ebenso streng wie diejenigen der Kypselostruhe nach innerer und äußerer Gesetzmäßigkeit entsprachen. Im einzelnen können wir uns ihren Stil mit Furtwängler als den der jüngeren, wahrscheinlich von Jonien beeinflußten schwarzfigurigen Vasenmalerei vorstellen, also bereits faltenreicher in den Gewändern, reiner im Nackten als die Arbeiten an der Lade des Kypselos.

Bei dem Aufsehen, das das Werk im Eurotasthale erregte, ist auch eine Einwirkung des Bathykles auf Gitiades von Sparta wahrscheinlich, der in der Übergangszeit vom 6. zum 5. Jahrhundert, wie wir gesehen haben (vgl. S. 249), den Tempel der Athena Chalkioikos in Sparta erbaute. Die Bronzereliefs seiner Cellawände, als deren sehenswürdigste Bilder Pausanias „die Geburt der Athena" und „Amphitrite und Poseidon" bezeichnet, sind die dritte große Folge mythologischer Bildwerke in Hellas, von der wir Kunde haben. Auch das eherne Standbild der Göttin in diesem Tempel rührte von Gitiades her; und er verfaßte unter anderen dorischen Gedichten selbst eine Hymne auf die Göttin, muß also schon ein vielseitig begabter und gebildeter Künstler gewesen sein.

Auch **Rhoikos** und **Theodoros von Samos**, die wir bereits unter den Baumeistern kennen gelernt haben (vgl. S. 248), treten uns unter den Bildhauern dieser Zeit entgegen. Sie werden als die Einführer des Erzgusses in Griechenland genannt. Kleine voll gegossene Bronzefiguren kannte man freilich längst. Es wird sich also um die Einführung des Hohlgusses, des Gusses hohler Statuen um einen festen Kern, gehandelt haben. Von Rhoikos wird eine eherne weibliche Gestalt, angeblich ein Bild der „Nacht", genannt, die beim Tempel der Artemis in Ephesos stand. Von Theodoros werden dagegen hauptsächlich Goldschmiedearbeiten erwähnt, wie der Ring, den er für Polykrates, den Tyrannen von Samos, fertigte, und das 600 Amphoren umfassende silberne Mischgefäß, das Kroisos nach Delphi weihte.

Ein Zeitgenosse dieser Meister muß **Smilis** gewesen sein, der das noch aus Holz geschnitzte Bild der Hera in ihrem Heiligtum auf Samos schuf. Die Angabe, er sei Äginet gewesen, ist wahrscheinlich nur so zu verstehen, daß sein Holzbild noch altertümlich steif mit geschlossenen Beinen dastand. Bildsäulen dieser Art nannte man nämlich „äginetisch", im Gegensatz zu den bewegteren altertümlichen Standbildern, die man als „attisch" oder „daidalisch" bezeichnete. Das Herabild samischer Münzen wird uns eine ungefähre Vorstellung von der altertümlichen Gestalt der Göttin überliefert haben.



Nike von Delos. Nach Photographie.

Die ältesten griechischen **Marmorbildhauer** von Bedeutung versetzt die Überlieferung nach der ionischen Insel Chios. Eine ganze Künstlerfamilie wird hier genannt: **Melas**, der Großvater, **Mikkiades**, der Vater, **Archermos**, der Sohn, **Bupalos** und **Athenis**, die Enkel. Von Archermos wird berichtet, er habe zuerst die Nike, die Siegesgöttin, geflügelt dargestellt. Kein Wunder daher, daß man annahm, ein Originalwerk von Archermos wiedergefunden zu haben, als auf Delos eine Basis mit der Inschrift des Mikkiades und des Archermos und, nicht weit davon, eine hochaltertümliche geflügelte Nike von parischem Marmor zum Vorschein kam. Treu hat nachgewiesen, daß dieses Marmorbild und jene Inschrift nicht zusammengehört haben können. Aber es wird trotzdem nichts im Wege stehen, uns die geflügelte Nike des Archermos ähnlich so vorzustellen wie jenes in Delos gefundene Marmorbild, das sich im Hauptmuseum zu Athen befindet. Die Göttin ist hier in jenem altertümlichen Laufschritt gebildet, der an das Motiv des Knieens erinnert. Da man diesen Schritt besser von der Seite als von vorn wiederzugeben verstand, steht der Unterkörper fast im rechten Winkel zum Oberkörper (s. die obenstehende Abbildung). Das Werk gehört also zu den wenigen schon von Julius Lange selbst hervorgehobenen, die in dieser Zeit Ausnahmen vom Gesetz der Frontalität zeigen. Der Kopf gleicht an altertümlicher Strenge noch beinahe demjenigen der Hera von Olympia (vgl. S. 243), wenn er auch nichts mehr von den Schnittflächen des alten Holzstils zeigt. Die Büste ist ziemlich flach und formlos ausgeführt. Die Falten des Gewandes lassen die wohlgestalteten Oberschenkel durchschimmern. Daß Archermos zu den ionischen Meistern gehörte, die ihre Kunst nach Athen getragen haben, zeigt ein auf der Akropolis gefundener Untersatz mit seiner Namensinschrift. Seine Söhne Bupalos und Athenis, die um 540 v. Chr. lebten, werden bereits als Meister von einem gewissen Weltruf genannt. Eine Giebelgruppe der Brüder soll Kaiser Augustus von einem unbekannten Tempel Griechenlands in den Giebel des Apollontempels auf dem Palatin zu Rom versetzt haben. Man hält es daher nicht für unmöglich,



Altgriechisches Vasengemälde des schwarzfigurigen Stils.

Oben: Achilleus verfolgt Troïlus und Polyxena. — Mitte: Das Parisurteil. — Unten: Herakles' Kampf mit dem nemeïschen Löwen. Nach Gerhard, „Etruskische und campanische Vasenbilder", Tafel 14.



daß eine in der Villa Ludovisi zu Rom gefundene knieende Amazone in noch altertümlicher Formensprache ein Bruchstück dieses Originalwerks sei; indessen scheinen uns ihre Formen für das 6. Jahrhundert doch nicht herb genug zu sein.

Als die ersten wirklich berühmten Marmorbildner aber galten Dipoinos und Skyllis; auch sie waren Inselgriechen, angeblich von Kreta, die im Peloponnes, besonders in Sikyon, wirkten, außer ihren Marmortempelbildern für diese Stadt aber auch eine Gruppe mit Elfenbein ausgelegter Holzbilder für den Dioskurentempel in Argos schufen. Sie werden daher, wie schon Smilis, auch zu den Anfängen der Gold-Elfenbeintechnik in Beziehung gesetzt; und zahlreiche Schüler dieser Meister verbreiteten ihre Kunstweise in den peloponnesischen Städten.



Gigant vom Schatzhaus der Megarer zu Olympia. Nach Treu, „Olympia“ III.

Einen dieser Schüler, Medon (die Lesart Dontas ist unwahrscheinlich), nennt Pausanias als den Meister der Weihgeschenke, die die Megarer in ihrem Schatzhause zu Olympia aufstellten. Im Giebel dieses Schatzhauses war nach Pausanias der Kampf der Götter mit den Giganten geschildert; und schon Brunn meinte, daß auch dieser Giebelschmuck, wenn nicht von Medon selbst, so doch von einem Künstler derselben Schule herrühren könne. Das Schatzhaus der Megarer zu Olympia ist inzwischen ausgegraben worden, und die aus Mergelkalkstein gearbeiteten Bruchstücke des Giebels, dessen Bildwerk in der That den Kampf zwischen den Göttern und Giganten darstellt, sind wiedergefunden worden und befinden sich im Museum von Olympia. Treu versetzt sie in die Mitte des 6. Jahrhunderts. In der Mitte schmetterte Zeus einen Giganten zu Boden. Zu beiden Seiten kämpften andere Götter mit anderen Giganten. Am besten erhalten ist der rücklings zu Boden sinkende Gigant der mittleren Gruppe (s. die nebenstehende Abbildung). Die Formensprache ist noch altertümlich gebunden, zeigt aber doch erhebliche Fortschritte in der stämmigen Wiedergabe der Natur gegenüber jenen ältesten attischen Giebelreliefs, die wir kennen gelernt haben. Lebendig sind vor allen Dingen die Bewegungsmotive zum Ausdruck gekommen; und vortrefflich muß, wenigstens nach L. Ottos Ergänzung, der Raum des Giebels durch die Gruppe ausgefüllt worden sein. In lebhaften Farben mit vorherrschendem Rot hob das Relief sich vom lichtblauen Grunde ab.

Zu den Schülern des Dipoinos und Skyllis wird auch Klearchos von Samos gerechnet, der, weil er nach Rhegion in Unteritalien ausgewandert war, in der Regel Klearchos von Rhegion heißt. Da Rhegion Sizilien gegenüber liegt, so wies schon Overbeck auf die Möglichkeit hin, daß dieser Meister die Art der Schule des Dipoinos und Skyllis nach Sizilien verpflanzt habe. Mehr als eine Möglichkeit ist auch das natürlich nicht; allerdings aber zeigt das Bildwerk der älteren Metope des Tempels F von Selinunt, jetzt im Museum zu Palermo, eine deutliche Verwandtschaft mit dem Giebelbildwerk vom Schatzhaus der Megarer zu Olympia. Es sind nur die unteren Hälften von zwei Platten erhalten. Auf jeder ist eine Göttin dargestellt, die

einen Giganten zu Boden schleudert. Auf der einen ist er noch altertümlich steif in die Kniee gesunken. Auf der anderen, dem Stil nach fortgeschritteneren, ist er rücklings hingestürzt, und die Göttin, wahrscheinlich Pallas Athene, setzt ihren linken Fuß auf seinen Schenkel. Der Kopf dieses Giganten zeigt noch die volle Altertümlichkeit der herkömmlich regelmäßigen Lockendarstellung in Bart- und Haupthaar, ist im übrigen aber natürlich gestaltet. Sogar die Zähne in seinem geöffneten Munde kann man zählen.

Als attischen Bildhauer des dritten Viertels des 6. Jahrhunderts nennt Pausanias Endoios, einen in den Schriftquellen auch sonst erwähnten Künstler. In Athen hat man seinen Namen in zwei erhaltenen Künstlerinschriften verlorener Werke, anderseits aber auch eine ihres Kopfes und ihrer Arme beraubte sitzende Athene aus Inselmarmor gefunden, in der man ein von Pausanias als Werk des Endoios bezeichnetes Athenebild wiederzuerkennen glaubte. Da aber auch Standbilder des Endoios in Kleinasien erwähnt werden und die Annahme, ein attischer Künstler habe damals in Jonien gearbeitet, der künstlerischen Entwickelung jener Zeit widersprechen würde, so ist es wahrscheinlicher, daß dieser Meister Jonier gewesen. Dem würde der Stil jener sitzenden Athenestatue im Akropolis-Museum zu Athen (s. die nebenstehende Abbildung) allerdings entsprechen. Gegenüber den alten Sitzbildern von Milet zeigt sie einen gewaltigen Fortschritt in der Natürlichkeit der Durchbildung des Körpers mit dem eng anliegenden, fein gefältelten Gewande, in der Sorgfalt der Ausführung des in Flechten auf ihre Ägis (Brustpanzer) herabfallenden Haares und in der Lebendigkeit der ausdrucksvollen Bewegung, mit der sie, sich zurücklehnend, den rechten Fuß etwas zurückzieht. Wenn sie nicht von Endoios herrührt, mag sie uns immerhin seine Zeit und seine Richtung vergegenwärtigen. Die ionische Inselkunst ergoß sich damals in breitem Strome, wie über den Peloponnes, so auch über das attische Land.



Sitzende Athene, vielleicht von Endoios. Nach Photographie.

Ein allem Anschein nach attischer Künstlername dieser Zeit hat sich aber doch in einer Inschrift erhalten. Aristokles heißt der Meister, der als sein Werk die schöne Grabstele des Aristion im Nationalmuseum zu Athen bezeichnet (s. die Abbildung, S. 261). Dargestellt ist das nach rechts gewandte stehende Profilbildnis eines gerüsteten bärtigen Kriegers, dessen Rechte am Körper herabhängt, während er sich mit der Linken auf seinen Speer stützt. Fest abgewogen in den schmalen, hohen Raum hineinkomponiert, zeigt diese Gestalt alle Stärken und Schwächen der griechischen Flachbildnerei dieser Zeit. Im ganzen ist die Profilstellung gut gewahrt, ist die Modellierung des Körpers selbst durch die Rüstung hindurch nicht ohne Verständnis durchgebildet, ist die reiche Farbengebung, in der die Gestalt sich vom dunkelroten Grunde abhebt, harmonisch stilisiert. Im einzelnen sind die Füße mit ihren langen Zehen vortrefflich durchgeführt, zeigt der Brustkasten bereits kräftig normale Bildung, sitzen Kopf und Hals besser in den Schultern, als wir es bisher gesehen. Aber die mächtigen Oberschenkel beherrschen den Unterkörper immer noch, Haar und Bart sind immer noch in schematisch regelmäßige Löckchen zerlegt, die Augen sind immer noch wie von vorn dargestellt, beide Füße berühren immer noch den Boden mit der ganzen Sohle. Doch durchweht

das altertümliche Kunstwerk bereits ein Hauch jener Anmut innerhalb strenger Gesetzmäßigkeit, die die spätere attische Kunst auszeichnet.

Ein vollplastisches attisches Bildwerk dieser Zeit hingegen ist der „Kalbträger“ im Akropolis-Museum zu Athen. Der Stifter dieses Weihebildes hat sich in seiner Inschrift genannt, der Künstler nicht. Das Standbild aus graublauem Hymettosmarmor (s. die Abbildung, S. 262) stellt einen bärtigen Mann in streng frontaler Haltung dar. Auf dem Nacken trägt er ein Kalb, dessen Beine er mit beiden Händen vor seiner Brust festhält. Künstlerisch ist er der Stele des Aristion nahe verwandt. Beide Werke vergegenwärtigen uns, wie weit ungefähr die attische Kunst es aus eigener Kraft gebracht hatte, als die ionische Kunst ihr neue Anregung zutrug.



Grabstele des Aristion, von Aristokles. Nach Photographie. Vgl. Text, S. 260.

Auf die Zeit der Tyrannis, der die bisher genannten Bildner und Bildwerke im wesentlichen angehörten, folgte eine Zeit mächtiger innerer Gärung im ganzen Staats- und Geistesleben der Griechen. Ein unbändiger Freiheitsdrang bemächtigte sich des hellenischen Volkes. Auf staatlichem Gebiete äußerte er sich durch die Vertreibung der Tyrannen und die endgültige Einführung republikanischer Verfassungen, auf künstlerischem Gebiete durch die allmähliche Abstreifung mancher der Fesseln, die die Kunst bisher verhindert hatten, Form und Inhalt sich völlig decken zu lassen. Die Griechen fingen an, sich ihrer geistigen Überlegenheit über alle Völker der Erde bewußt zu werden; und diese geistige Überlegenheit trat auf keinem anderen Gebiete deutlicher zu Tage als in ihrer Kunst; und wenn auch die griechische Bildnerei die vollste Freiheit in der Wiedergabe der Natur, die vollste Reinheit in der Beherrschung der Formen erst nach den Perserkriegen erreichte, so erhob sie sich in den letzten Jahren vor diesen Kriegen und während der Kriegszeit doch, schrittweise vorwärts gehend, bereits zu einer Höhe, die bis dahin noch von der Kunst keines anderen Volkes erreicht worden war.

Die durch die Schriftquellen erhaltenen Namen großer Bildhauer mehren sich für diese Zeit; doppelt mehrt sich die Zahl der nachrichtlich überlieferten Werke dieser Künstler. Aber erhalten hat sich kaum ein Originalwerk eines dieser Meister. Wir können auch hier nur annähernde Beziehungen zwischen erhaltenen Werken und überlieferten Namen herstellen.

Der Schwerpunkt der Entwickelung der Bildhauerei ging jetzt von den Inseln aufs Festland über; und der Peloponnes ging Attika in der schulmäßigen Weiterbildung der Formensprache voran. Argos und Sikyon übernahmen die Führung der Entwickelung; und der Bronzeguß, der hier durch alte Gießereiwerkstätten Wurzel gefaßt hatte, stand in diesen Orten im Vordergrunde der Leistungen. Der peloponnesische Ursprung einer altertümlichen marmornen Jünglingsgestalt, die erst jüngst durch die französischen Ausgrabungen zu Delphi zum Vorschein gekommen, ist durch ihre Inschrift „... medes von Argos“ beglaubigt. Die Statue wird kaum jünger sein als 575. Der dargestellte Jüngling ist breitschulteriger, untersetzter, großköpfiger als der „Apollon“ von Tenea (vgl. S. 245), und deutlich genug gibt sein Maß sich als Vorläufer des

„quadratischen" Kanons der späteren, durch Polyklet vollendeten Kunst von Argos zu erkennen. Als Hauptmeister von Argos gegen Ende des 6. Jahrhunderts wird Ageladas (Hagelaidas) genannt. Keines seiner Götterbilder, keine seiner Athenegestalten, keiner seiner Sieger in den olympischen Spielen hat sich erhalten. Furtwängler hat aber, ausgehend von einer kleinen in Argolis gefundenen Vollgußbronze des Berliner Museums (s. die Abbildung, S. 263), zu erweisen gesucht, daß wir uns durch erhaltene Werke eine Vorstellung von dem durch Ageladas ausgebildeten altargivischen Typus nackter Jünglingsgestalten machen können. Die kleine Bronze muß freilich jünger sein als Ageladas selbst, da sie den Körper freier durchbildet, als es der Strenge der Zeit dieses Meisters zuzutrauen ist. Aber die Haltung, die Stellung des Körpers, die Behandlung des Kopfes und des Haares sind typisch. Schon die Bildung des anliegenden, rings geordnet herabfallenden Haares offenbart in der natürlichen Wiedergabe der Strähne einen großen Fortschritt gegen die ältere Zeit. Der Kopf zeigt schon berechnete Verhältnisse. Vom Kinn bis zum inneren Augenwinkel ist ebenso weit wie vom unteren Nasenflügelrand bis zum Haaransatze. Der rechte Arm hängt leicht herab, die vorgestreckte Linke hielt vielleicht einen Ball. Beide Fußsohlen haften noch am Boden; keines der Beine ist weiter vorgestreckt als das andere; aber Standbein und Spielbein sind bereits unterschieden. Auf dem linken Beine steht der Jüngling, das rechte ist entlastet. Dem entspricht eine leise Abweichung von der strengen Frontalität: die linke Schulter senkt sich ein wenig, und der Kopf ist, noch kaum merklich, nach der linken Seite gewandt.


Der „Kalbträger". Nach Photographie. Vgl. Text, S. 261.

Ob die Thatsache, daß diese Bronzestatuette in Argolis gefunden, stark genug ist, das ganze auf ihr errichtete Lehrgebäude von der Entwickelung der Schule des Ageladas und ihrem Einfluß auf die attische Kunst zu tragen, erscheint freilich fraglich. Einen vorpolykletischen Kanon argivischer Jünglingsstandbilder aber werden wir in dieser Gestalt anerkennen können; und Weiterbildungen dieses Kanons werden wir dann auch in dem Urbilde des ehernen „Apollon" aus Pompeji im Neapeler Museum und in dem gleichen Marmor-Apollon des Museums zu Mantua erkennen, auf die wir zurückkommen (vgl. S. 271), ja diesen Werken von fern auch das bekannte marmorne Jünglingsstandbild der Villa Albani anreihen, das die Künstlerinschrift eines gewissen Stephanos, jedenfalls eines viel jüngeren, nachahmenden Meisters, trägt.

In Sikyon war Kanachos der berühmte Meister dieser Zeit. Zu seinen meistgefeierten Werken gehörten die eherne Apollonstatue im Branchidenheiligtum zu Milet und eine thronende Aphrodite von Gold und Elfenbein in Sikyon selbst. Man sieht, die Techniken der kommenden Blütezeit sind alle schon ausgebildet; und man hört mit Interesse, daß nunmehr bereits peloponnesische Künstler nach dem ionischen Kleinasien berufen wurden. Milesische Münzen geben uns eine ungefähre Vorstellung von der Haltung des Gottes, der einen Bogen in der einen, einen Hirsch auf der vorgestreckten anderen Hand trug. Eine kleine Bronze des British Museum zu London (s. die Abbildung, S. 264), die den Gott mit dem Hirsch auf der Hand darstellt, mag uns die Grundzüge des immer noch altertümlichen Standbildes vergegenwärtigen.

Auch die Insel Ägina tritt jetzt während ihrer kurzen Blütezeit mit eigenen Künstlern in besonderer Richtung hervor. Mit der peloponnesischen Schule hat die äginetische das Verdienst, die Durchbildung des nackten Körpers gefördert zu haben; legte aber die peloponnesische Schule ein größeres Gewicht auf den Körperbau als solchen, so verfolgte die äginetische Schule ihn vorzugsweise in seinen Bewegungen. Nahezu der älteste Künstler von Ägina war Kalon, von dessen Hand sich eine Namenszeichnung in den Schriftzügen der Zeit um 500 auf der Akropolis zu Athen erhalten hat. Etwas jünger war Onatas, der zwar noch nach den Perserkriegen, aber, wie eine Inschrift seiner Hand auf der Akropolis beweist, ebenfalls bereits um 500 als angesehener Meisterthätig war. Die Argiver hatten nach Pausanias ein Weihgeschenk seiner Hand nach Olympia geweiht; und die Basis dieses Werkes, die einen flachen Kreisabschnitt bildet, ist dort wieder ausgegraben worden. Dargestellt war, wie die Griechen vor Troja losten, wer den Zweikampf mit Hektor bestehen sollte. Nach der Beschreibung müssen die ehernen Helden nackt, doch mit Helm, Schild und Speer bewaffnet gewesen sein. Es ist, wie Overbeck hervorhebt, zum ersten Male in der Kunstgeschichte, daß ein berühmter epischer Gegenstand in einer Gruppe von Rundbildern veranschaulicht wird, zum ersten Male auch, daß epische Helden nackt wiedergegeben werden. Da dies wie jenes auch in den berühmten Giebelgruppen vom Athenetempel zu Ägina hervortritt (vgl. S. 250 und 251), die jetzt die Glyptothek zu München zieren, so glaubt man in diesen Marmorwerken mit Wahrscheinlichkeit eine Arbeit des Onatas erkennen zu können. Die Anordnung ist in beiden Giebelgruppen nahezu die gleiche; in der Durchbildung aber erscheint der Ostgiebel fortgeschrittener als der Westgiebel. Man meint daher, daß Onatas nur diesen ausgeführt, sein Sohn und Schüler Kalliteles den Ostgiebel vollendet habe. Als feststehend rechtfertigt sich freilich höchstens die Annahme, daß diese Werke uns annähernd den Stil des Onatas vergegenwärtigen. Ursprünglich in Bruchstücken gefunden, sind fünfzehn Figuren dieses Giebelschmuckes, zehn vom Westgiebel, fünf vom Ostgiebel, zu Anfang des 19. Jahrhunderts unter Thorvaldsens Leitung in München ergänzt und aufgestellt worden. Heute weiß man aber, daß auch der Westgiebel mindestens aus zwölf Gestalten bestand, von denen zwei nach den gleichen des Ostgiebels im Geiste hinzugefügt werden konnten. Konrad Lange nimmt sogar vierzehn Figuren für jeden Giebel an. Doch werden die Giebel unseres Erachtens mit jenen zwölf Gestalten dem streng symmetrischen und einfach rhythmischen Gefühle dieser noch spröden Kunst am meisten entsprechend ausgefüllt. Auf jeder Seite wird einer jener Kämpfe vor Troja geschildert, wie sie sich nach den Heldengedichten um den Leichnam eines Gefallenen zu entspinnen pflegten. Als Vorkämpfer auf griechischer Seite tritt hüben wie drüben ein Äginete hervor. Im Westgiebel ist, woran wir anderen Meinungen gegenüber festhalten, der Kampf um die Leiche des Patroklos dargestellt, in dem Ajas, des äginetischen Helden Telamon Sohn, der Vorkämpfer auf griechischer Seite ist. Der Ostgiebel aber veranschaulicht, wie neuerdings wieder erwiesen worden ist, den Kampf des Bogenschützen Herakles und seines äginetischen Genossen Telamon, der hier als Vorkämpfer erscheint, gegen Laomedon von Troja. Pallas Athene stand, von vorn gesehen, aber immer noch mit im Profil verstellten Füßen, in steif-altertümlicher Haltung, mit eng gefälteltem Doppelgewande, dem Helm und der Ägis bekleidet, wie ein altes Tempelkultbild in der Mitte jedes Giebels. Zu



Nackter Jüngling.
Griechische Vollgußbronze.
Nach Furtwängler. Vgl. Text, S. 262.

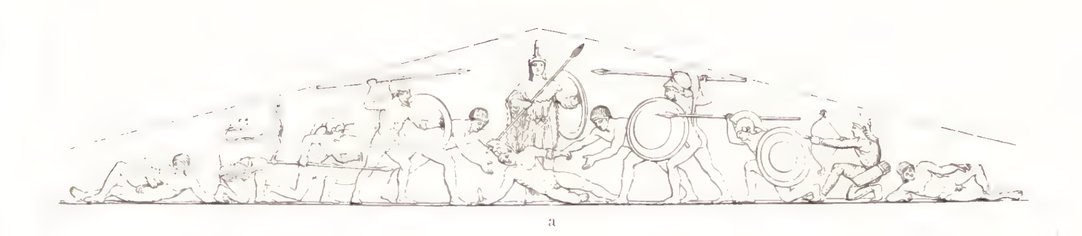
ihren Füßen lag der Gefallene, den von jeder Seite ein Unbewaffneter in gebückt zugreifender Stellung zu fassen suchte. Auf die Zugreifenden folgten rechts und links weiter nach den Giebelecken zu als Vorkämpfer zuerst die hochaufgerichteten, dann die knieenden Lanzenschwinger; hinter diesen aber knieten die knapp bekleideten Schützen mit gespanntem Bogen; und in jeder der vier Ecken wand ein Gefallener sich in Todesqualen. Über Einzelheiten dieser Anordnung (s. die beigeheftete Tafel „Giebelskulpturen vom Athenetempel zu Ägina", Fig. a), der die Münchener Aufstellung allerdings nicht entspricht, wird immer noch gestritten. Durch die Anordnung, die unsere Tafel zeigt, kommt jedenfalls der Kampf um die Leiche nach den Regeln antiker Kriegführung plastisch zur Anschauung und behaupten, worauf Max Zimmermann wieder hingewiesen hat, Symmetrie und Rhythmus zugleich ihre Rechte.



Bronzestatuette nach dem milesischen Apollon des Kanachos. Nach Overbeck. Vgl. Text, S. 262.

Mit Ausnahme der Pallas Athene und der Bogenschützen sind alle diese etwa drei Viertel lebensgroßen Gestalten nackt bis auf ihre Schutz- und Trutzwaffen; und das Nackte tritt uns hier zwar noch spröde und trocken in der Muskel- und Sehnenbildung, aber doch so wohlverstanden entgegen wie noch nie zuvor. Die Wettspiele nackter Jünglinge hatten die Augen der Künstler für dies volle Verständnis der äußeren Gestaltung und Bewegung des nackten Menschen geöffnet, zugleich aber auch so an das Nackte gewöhnt, daß sie nunmehr selbst geschichtliche Gestalten, die sicher bekleidet zu denken waren, nackt dargestellt zu sehen verlangten. Abgesehen von der absichtlich altertümlichen Haltung der Athene in der Mitte des Bildes, ist die „Frontalität" der einzelnen Gestalten (s. die Tafel, Fig. b) nunmehr verschwunden. Alle Wendungen und Bewegungen des Körpers werden versucht, wenngleich die anatomische Richtigkeit in den Rumpfwendungen noch manches zu wünschen übrigläßt. Daneben zeigen die ausdruckslosen Köpfe noch die harten Formen, die hochliegenden Augen, den zusammengepreßten, scheinbar zum Lächeln verzogenen Mund, das kurze Kinn, das schematisch behandelte Haar der älteren Zeit. In allen diesen Beziehungen aber treten uns die einzelnen Gestalten des Ostgiebels, die, wie Kalkmann nachgewiesen hat, auch etwas anderen Verhältnisgesetzen folgen, wesentlich freier und reifer entgegen als diejenigen des Westgiebels. Es ist außerordentlich lehrreich, an der größeren Belebung der Oberfläche des Körpers, an der sorgfältigeren Durchbildung der Muskeln, Sehnen, Adern, aber auch des Haares und der Augen, den Fortschritt der Entwickelung zu beobachten. In der Darstellung der Körperwendung und im Ausdruck des Kopfes verrät diesen Fortschritt besonders der liegende Verwundete des Ostgiebels (s. die Tafel, Fig. c). Eine solche Kühnheit der Wendung, wenngleich auch sie noch unorganisch erst über dem Nabel beginnt, war in der ganzen Kunst bis dahin unerhört gewesen; und etwas bis dahin Unerhörtes spricht sich auch im Ausdruck des Kopfes aus. Das „äginetische Lächeln" ist dem Versuche gewichen, jenen wirklichen Schmerzensausdruck wiederzugeben, der der Lage des Verwundeten entspricht.

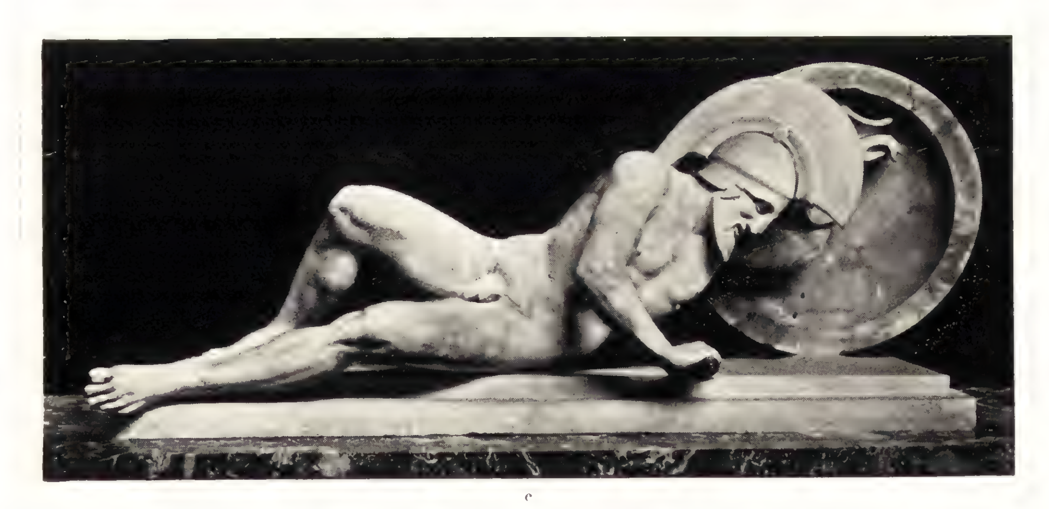
Zahlreiche Bronzezuthaten, für deren Ansatz die Bohrlöcher noch vorhanden sind, und eine durchgängige Bemalung, die vielleicht nur die nackten Teile, mit Ausnahme der Lippen und der Augen, ausschloß, vollendeten den äußeren Eindruck dieser Giebelgruppen, die, wenn sie mit ihren schematischen Bewegungen und dem lockeren Zusammenhang unter ihren einzelnen, noch zu sehr als „Figuren für sich" (Julius Lange) wirkenden Gestalten auch nach wie vor archaisch



a



b



c

Giebelskulpturen vom Athenetempel zu Ägina.

a Wiederherstellung des Westgiebels. — b Mittelstück des Westgiebels in der Münchener Aufstellung. — c Eckfigur des Ostgiebels. Nach Max Zimmermann (a) und nach Photographieen (b u. c) der Verlagsanstalt für Kunst und Wissenschaft (vorm. F. Bruckmann) in München.

ernster im Gesichtsausdruck. Auch verschmähte der attische Meister die schiefe Augenstellung seiner ionischen Vorbilder. Gerade diese Statue Antenors zeigt uns deutlich, wie eine Beeinflussung von auswärts im Sinne nationaler Entwickelung aufgenommen und verwertet werden kann.

Nun ist Antenor aber auch ein durch die Schriftquellen bekannter, hochgepriesener Künstler. Von ihm rührte die Erzgruppe der „Tyrannenmörder Harmodios und Aristogeiton" her, die das befreite Athen bald nach dem Sturze der Peisistratiden aufstellen ließ. Als Xerxes diese berühmte Gruppe 480 v. Chr. entführt hatte — sie wurde erst in der Zeit Alexanders des Großen zurückgebracht — wurden zwei andere attische Meister, Kritios und Nesiotes, mit ihrer Neuschöpfung beauftragt. Eine Marmorkopie dieser Gruppe des Kritios und Nesiotes besitzt das Museum in Neapel. Antenors Gruppe muß unseres Erachtens doch strenger und altertümlicher ausgesehen haben; und eben deshalb scheint uns auch kein Hindernis vorhanden zu sein, den Antenor der archaischen Frauengestalt von der Akropolis für den Meister der ursprünglichen Gruppe der Tyrannenmörder zu halten.



Weibliche Statue des Antenor.
Nach Photographie. Vgl. Text, S. 265.

Nach Antenor, neben Kritios und Nesiotes, wird Hegias als der attische Hauptmeister der Zeit der Perserkriege genannt. Sein Hauptruhm ist, der Lehrer des Phidias gewesen zu sein. Nur eine ansprechende Vermutung aber ist es, wenn Furtwängler ihn zum Schüler des Ageladas und zum Urheber jenes „Apollon"-Typus macht, der in den Statuen von Neapel und von Mantua erhalten ist (vgl. S. 262). Unter seinen Werken werden, wie unter denjenigen des Kanachos, „Knaben auf Rennpferden" genannt. Was darunter zu verstehen ist, zeigen die jugendlichen Reiterbildnisse, die dem Perserschutt der Akropolis entstammen. Es war offenbar Sitte der vornehmen jungen Athener, ihr Reiterbildnis auf die Akropolis zu weihen; und die Stilunterschiede der erhaltenen Bruchstücke solcher Reiterbilder zeigen, daß diese Sitte schon in der peisistratischen Zeit begann.

Kritios und Nesiotes selbst aber, die noch nach den Perserkriegen arbeiteten, waren allem Anschein nach auch schon vor ihnen thätig. Wenigstens stimmen Overbeck, Furtwängler und andere darin überein, eine aus dem Perserschutt stammende marmorne Jünglingsstatue des Akropolis-Museums, deren erst nachträglich aufgefundener richtiger Kopf an ihren Kopf des Harmodios erinnert, zu ihnen in Beziehung zu setzen (s. die Abbildung, S. 267). Im Gegensatz zu jenen Jünglingsbildern, die den argivischen Kanon veranschaulichen mögen, zeigt diese attische Knabenstatue noch eine gewisse Unbeweglichkeit des Oberkörpers, eine erst geringe Entlastung des etwas vorgestellten rechten Beines. Die Arme hingen sogar noch glatt am Körper herunter. Aber das von vorn über einen Reifen gezogene Haupthaar ist schon, wie dort, in lang nach vorn gekämmten Strähnen gebildet; und der Körper ist von einer Reinheit und Zartheit der Modellierung, die kaum noch etwas zu wünschen

übrigläßt. Die Statuen der Tyrannenmörder im Museum zu Neapel veranschaulichen ein mindestens ein Jahrzehnt jüngeres Werk der Meister. Unsere Abbildung der hergestellten Gruppe ist Overbecks „Geschichte der griechischen Plastik“ entlehnt (s. die Abbildung, S. 268). In Neapel trägt Aristogeiton, der ältere der beiden Freunde, einen unrichtigen Kopf jüngeren Stils, der durch einen archaisch-kurzlockigen und kurzbärtigen Kopf ersetzt zu denken, neuerdings im Gipsabguß zu Dresden z. B. auch ersetzt worden ist. Dieser ältere, der ein kurzes Manteltuch über dem ausgestreckten linken Arm trägt, ein kurzes Schwert in der gesenkten Rechten hält, begleitet schützend den jüngeren, der mit dem längeren Schwerte in der hoch erhobenen Rechten zum Todesstreich ausholt. Vortrefflich ist die Gemeinsamkeit des Vordringens dargestellt, nicht minder vortrefflich die Rollenverteilung durchgeführt. Die Behandlung des Haares und die Bildung der Köpfe ist noch am meisten archaisch. Die breitschulterige Körperbildung ist freilich noch streng, zugleich aber doch schon mit vollstem Verständnis durchgeführt. Auch die der „Frontalität“ völlig entwachsenen Bewegungsmotive sind zwar noch großartig gemessen, aber von einer ausdrucksvollen Freiheit, die in der ganzen vorpersischen Kunst, ja noch während der Perserkriege selbst unmöglich gewesen wäre.


Attische Knabenstatue. Nach Photographie. Vgl. Text, S. 266.

Eine kleine Nachlese unter den erhaltenen Werken der letzten Zeit des Archaismus mag uns den Gang der Entwickelung noch einmal vergegenwärtigen. Zunächst ist des Giebelschmucks des peisistratischen Athenetempels auf der Akropolis zu Athen, des eigentlichen Hekatompedon (vgl. S. 249), zu gedenken. Diese Giebelgruppe des Tempels der zweiten Hälfte des 6. Jahrhunderts ist erst im Laufe des Jahres 1895 im Akropolis-Museum zusammengesetzt worden. Sie stellt einen Gigantenkampf dar. Pallas Athene stand nicht steif und starr, wie in den äginetischen Giebeln, sondern lebendig am Kampfe teilnehmend, einen Giganten zu Boden schleudernd, in der Mitte des Bildwerkes. Zum Glück ist gerade ihr Kopf erhalten (s. die Abbildung, S. 269): ein kräftiger, ausdrucksvoller Kopf, der etwas an die Köpfe jener ionischen Frauengestalten von der Akropolis erinnert. Mächtig ausschreitend, wendet sie sich, nach Hans Schraders Erläuterung der Bruchstücke, nach links gegen den bereits vor ihr zusammengebrochenen Giganten, „packt ihn fest am Helm und stößt ihm die Lanze in die Brust“. Links und rechts von dieser Gruppe bekämpften zwei männliche Götter andere Giganten. Sterbende, am Boden kriechende Giganten füllten die Ecken. Gegenüber den alten Kalksteingiebeln mit ihrer durchgängigen Bemalung zeigt dieser Marmorgiebel zunächst eine Neuerung in der Farbengebung. Der Marmor soll in seiner eigenen Farbe zur Geltung kommen oder wird doch nur schlicht getönt. Unbemalt bleibt daher das Nackte, unbemalt bleibt die Hauptmasse der Gewänder. Bemalt werden Lippen, Augen, Haare, werden Säume und Ränder der Gewänder, werden die Waffen und Schmuckstücke. Das Ganze hob sich hell vom dunklen, wahrscheinlich blauen Grunde ab. Es ist dieselbe Wandlung der Empfindung, die in der Vasenmalerei die schwarzen Figuren auf rotem Grunde durch rote Figuren auf schwarzem Grunde ersetzte. Gegenüber den alten Gigantendarstellungen, die wir kennen gelernt haben, wie denjenigen am Schatzhaus der Megarer in Olympia und denjenigen vom Tempel F zu Selinunt,

erscheint es ferner als augenfällige Weiterentwickelung, daß die Giganten nicht mehr bekleidet, sondern fast völlig nackt dargestellt werden. Daß mit diesen Wandlungen der athenische Gigantengiebel auf derselben Entwickelungsstufe steht wie der Äginetengiebel, liegt auf der Hand. Aber das starre Schema der einen einheitlichen Handlung des Giebels von Ägina ist hier durch eine lebendige Dreiteilung ersetzt. Unzweifelhaft war die attische Darstellung der äginetischen an Schwung und monumentaler Wucht überlegen. In der Durchbildung der Einzelformen kommt der attische Großsinn zur Geltung. Schon der Kopf, dessen große, frei stehende Augen kaum noch schief erscheinen, ist von freiem Eigenleben erfüllt; und das Lächeln der Göttin ist nicht mehr das „äginetische", sondern das Lächeln der frohen Kampfeslust, die der jungfräulichen Göttin angeboren ist.

Die „Tyrannenmörder". Nach Overbeck. Vgl. Text, S. 267.

Von besonderer Wichtigkeit sind dann noch die plastischen Bildwerke vom Schatzhaus der Siphnier und vom Schatzhaus der Athener zu Delphi, deren Entstehungszeit wir kennen. Homolle hat nachgewiesen, daß jenes zwischen 525 und 510, dieses zwischen 490 und 480 v. Chr. entstanden sein muß. Vom Schatzhaus der Insel Siphnos sind Bruchstücke der Giebelgruppen (z. B. der Dreifußraub) und der Reliefbilder des Frieses erhalten. Im Gigantenkampf des Frieses sind die Giganten noch nicht unbekleidet wie am Giebel des Athenetempels von der Akropolis zu Athen; aber der Kampf ist weit lebendiger in geschlosseneren Gruppen dargestellt als im Äginetengiebel. In der Götterversammlung dagegen herrscht feierliche Ruhe; und die Gewänder der thronenden Gottheiten zeigen eine Freiheit und Breite des Faltenwurfes, die man dieser Zeit kaum zugetraut haben würde (s. die Abbildung, S. 270).

Vom Schatzhaus der Athener zu Delphi sind, außer einigen Teilen von Giebelfiguren, die Bruchstücke von sechzehn Metopen erhalten, in denen teils die Kämpfe des Herakles, teils die Kämpfe des Theseus dargestellt sind. Der Stil der Darstellungen erinnert lebhaft an denjenigen der attischen rotfigurigen Vasen strengen Stils. Gegenüber den Arbeiten der Siphnier fällt der Fortschritt in der Körperbildung, auch wo Gewänder die Formen verhüllen, sofort in die Augen (s. die Abbildung, S. 271).

Zahlreich sind dann die eigentlichen Flachreliefs, die uns den strengen Stil jener Grabstele des Aristokles (vgl. S. 261) in weiterer Entwickelung zeigen. Welche Fortschritte in etwa einem halben Jahrhundert gemacht wurden, vergegenwärtigt uns am besten die freilich wohl erst nach den Perserkriegen entstandene Grabstele des Athener Museums, die in Orchomenos in Böotien gefunden, aber, wie ihre Inschrift besagt, das Werk eines Meisters von Naxos, Namens Alxenor, ist (s. die Abbildung, S. 272). Hier wie dort ist ein bärtiger Mann dargestellt. Aber hier steht er nicht mehr, wie dort, mit beiden Fußsohlen auf dem Boden, sondern schlägt

das linke, das Spielbein, in freiester Bewegung über das rechte, das Standbein, dessen Fuß fast rechtwinkelig auswärts steht. Das Haupt ist anmutig gesenkt, die Arme sind frei bewegt. Mit der etwas ungeschickt verdrehten Rechten lockt er den Hund, der mit nicht minder ungeschickt verdrehtem Kopf zu ihm emporstrebt. Und wie in diesen Ungeschicklichkeiten spricht der Archaismus der alten Zeit sich auch noch in der Augenstellung, in der Haarbehandlung, im Faltenwurf des Gewandes aus. Aber zur vollen Freiheit bedurfte es von dieser Stufe, der sich die Grabstele des Anaximandros im Museum zu Sophia anreiht, nur noch eines Schrittes. Zu den schönsten und bekanntesten attischen Flachreliefs des freieren Archaismus gehört dann das Bild des Wagenlenkers in der Akropolis-Sammlung, in dem man früher eine Frau sah, die ihren Wagen besteigt. Die Faltenlegung des Gewandes wird hier schon deutlich durch die Bewegung des Körpers bedingt, und ein wunderbarer Zug attischer Anmut umspielt die ganze Darstellung. Zu den freiesten Schöpfungen innerhalb der altertümlichen Gebundenheit gehört auch das Relief von der Insel Thasos im Louvre zu Paris. Einen Platz für sich aber nehmen die Reliefs des Harpyien-Monuments im British Museum zu London ein. Das Relief schmückte als Fries unter dem Sims alle vier Seiten eines monolithen Grabturmes zu Xanthos in Lykien. Wir sehen, wie geflügelte Göttinnen mit Menschenarmen und Vogelklauen die Toten entführen. Wir sehen, wie die Angehörigen der Verstorbenen der Gottheit Opfergaben darbringen. Wir sehen die Göttinnen des Lebens und des Todes einander gegenübersitzen und reichbekleidete Frauen der Göttin des Lebens huldigen. Die Hauptzüge des Stils dieses merkwürdigen lykischen Denkmals decken sich durchaus mit denjenigen des griechischen Archaismus. Aber die Körperformen sind weniger gut verstanden, sind untersetzter in den Verhältnissen, flauer und verschwommener in den Umrissen, als wir es bei den echt griechischen Werken der gleichen Entwickelungsstufe gefunden haben. Ein asiatischer Hauch liegt doch noch über dem Ganzen.



Athene-Kopf vom Giebel des peisistratischen Tempels der Athene auf der Akropolis. Nach Photographie. Vgl. Text, S. 267.

Nur an dieser Stelle können wir auch auf die Reliefs vom Architravbalken des Tempels von Assos in Kleinasien (vgl. S. 230) zurückkommen, die im Louvre aufbewahrt werden. Auch Collignon gibt zu, daß sie nicht vor 540 v. Chr. entstanden sind; von anderen werden sie noch tiefer herabgerückt. Unter anderem sind Tierkämpfe abgebildet, einhersprengende Kentauren, ein Symposion gelagerter Männer, der Kampf des Herakles mit Triton (s. die Abbildung, S. 273). Auch hier ist die Formensprache innerhalb der noch archaischen Haltung und Bewegung der Gestalten weichlicher, als wir sie bisher getroffen haben. Aber schon daß die Kentauren sich bereits auf vier Pferdebeinen bewegen, zeigt, daß diesen Reliefs kein so hohes Alter zukommt, wie man früher annahm. Besonders lehrreich sind sie, weil sie uns das Gesetz der gleichen Kopfhöhe (Isokephalie), das die griechischen Friesdarstellungen beherrscht, in seiner ganzen

Strenge zeigt. Diesem Gesetze zuliebe werden die stehenden Figuren kleiner dargestellt als die sitzenden, gebückten oder gar liegenden, wobei es dann noch als eine günstige Lösung erscheint, wenn die kleineren als Sklaven den Herrschern oder als Menschen den Götttern gegenüberstehen. Der farbige Stucküberzug, mit dem diese grauen Kalksteinreliefs früher bedeckt gewesen sind, muß ihnen übrigens selbst in der Formensprache ein reicheres Leben verliehen haben, als wir es ihnen heute ansehen.

Dann die plastischen Rundbilder. Bei den weiblichen Statuen zeigt der allmähliche Fortschritt der Formensprache sich am deutlichsten in dem freier werdenden Faltenwurfe der Gewänder und in der natürlicheren Behandlung und Anordnung des Haarwuchses. Bei Gestalten in schreitender Bewegung, wie bei der Artemis des Museums zu Neapel, die man früher für archaistisch, d. h. absichtlich altertümelnd hielt, löst dann die Sohle des gerade gehobenen Fußes sich auch vom Boden, so daß nur noch seine Spitze ihn berührt. Von den männlichen Standbildern der letzten Zeit des Archaismus zeigen diesen Fortschritt schon die Tyrannenmörder des Kritios und Nesiotes. Am lehrreichsten aber ist es, den Fortschritt an den ruhig dastehenden nackten männlichen Gestalten zu verfolgen, die durchweg nur erst leise von der frontalen Haltung abweichen, durchweg selbst das leicht entlastete Bein noch mit beiden Sohlen am Boden haften lassen, durchweg auch das längere, von der Mitte des Kopfes nach allen Seiten herabfallende, vorn in kleine Löckchen auslaufende Haar noch in strenger Regelmäßigkeit dargestellt zeigen. Aber die Arme, die anfangs noch beide steif herabhängen, heben sich allmählich, manchmal der eine, manchmal der andere, manchmal beide zugleich. Über die Hebung beider Vorderarme, denen irgend ein Thun und Tragen beigemessen wird, aber gehen die Standbilder dieser Art noch kaum hinaus. Vor allen Dingen wird die Körperbildung immer reiner und wahrer im Gesamtbau, immer weicher und natürlicher in der Modellierung der Oberfläche. Zu den schönsten, aber noch strengsten Jünglingsfiguren dieser Art gehört die durch kräftige Andeutung der Rippen, der Inguinalfalten, der Muskeln ausgezeichnete, sicher noch voräginetische Bronzefigur des Louvre, die Kalkmann veröffentlicht hat (s. die Abbildung, S. 274). Dann folgen der bekannte Bronze-Apollon von Piombino im Louvre, dessen peloponnesischer Ursprung durch den Dialekt seiner Inschrift gesichert erscheint

Göttergestalten vom Schatzhaus der Siphnier zu Delphi. Nach Homolle, „Gazette des Beaux Arts", 1895. Vgl. Text, S. 268.

(s. die Abbildung, S. 275), und der sogenannte Strangfordsche Marmor-Apollon im British Museum zu London, den wir, gerade wenn wir Julius Langes feine Darlegung des Fortschritts seiner Formensprache anerkennen, eher an die Spitze dieser jüngeren als ans Ende der älteren Reihe athletischer Gestalten (vgl. S. 244 und 245) setzen werden. Freier bewegt erscheint schon das auch mit allseitigerer Bewegungsfähigkeit ausgestattete bronzene Ephebenstandbild vom Palazzo Sciarra in Rom. Einen wesentlichen Fortschritt zur größeren Freiheit allen diesen Gestalten gegenüber zeigen aber jene beiden schon erwähnten Apollonfiguren, deren Urbild Furtwängler zugleich auf die argivische Schule des Ageladas und auf den attischen Meister Hegias zurückführen zu können meint: der bronzene Apollon von Pompeji im Museum zu Neapel (s. die Abbildung, S. 276) und der Marmor-Apollon im Museum von Mantua. Die geschilderten Grundzüge der archaischen Standbilder dieser Art teilen auch sie noch mit den übrigen. Aber die Körpergestaltung ist hier in jeder Hinsicht so reif und frisch, die Bildung des in losen Locken herabfallenden Haares so natürlich und leicht, die Bewegung so frei und ungezwungen, daß auch diese Bildwerke vor den Perserkriegen nicht mehr entstanden sein können. Doch bezeugen ihre altertümliche Gesamthaltung schon ihre Füße, die noch mit der ganzen Sohle den Boden berühren. Der Zeit unmittelbar nach den Perserkriegen muß auch die erst 1896 durch die französischen Ausgrabungen in Delphi zu Tage geförderte lebensgroße Bronzestatue eines Jünglings in der langen Kleidung der Wagenlenker angehören. Dieser Wagenlenker ist die besterhaltene antike Bronzefigur in dieser Größe. Streng, ohne steif und unbehilflich zu sein, ist sie zugleich ein Muster reif archaischer Kunst.



Metope vom Schatzhaus der Athener zu Delphi. Nach Homolle, „Gazette des Beaux Arts“, 1895. Vgl. Text, S. 268.

Überall sehen wir die griechische Kunst zur Zeit der Perserkriege so ziemlich auf der gleichen Entwickelungsstufe angelangt. Die örtlichen Verschiedenheiten, so ausgeprägt sie sind, halten sich im ganzen doch auf der gleichen Höhe der Entfaltung zur Freiheit. Die Zeit der Einwirkungen von außen war vorüber; die Stufe der Weltkunst der großen Monarchien des alten Ostens war lange überschritten; aber untereinander strebten die Sondererrungenschaften der verschiedenen Künste und Kunststätten nach gegenseitigem Austausch und freundschaftlichem Ausgleich. Nationalgriechisch war die Kunst an allen Orten hellenischen Lebens geworden. Von innen heraus hatte sie sich, nachdem sie die alten Einflüsse des Ostens verarbeitet, überall in durchaus organischem Wachsen und Werden entwickelt; und wenn die griechische Kunst zur Zeit der Perserkriege sich zu der großen Kunst des nächsten Menschenalters auch noch verhält wie der Vorfrühling zur Rosenzeit, wie das kühle Morgenrot zur Zeit der hellen Sonnenhöhe, so gab es doch kaum ein Gebiet, sei es das der organischen Durchbildung der Bauformen, das der naturwahren Gestaltung des menschlichen

Leibes, oder das der packenden Darstellung bewegter Handlungen, auf dem die griechische Kunst jetzt nicht alles, was vor ihr und anderswo wie Kunst ausgesehen, weit überflügelt hätte. Nur das Leben des Geistes und die Regungen der Seele in den Gesichtszügen sich widerspiegeln zu lassen, gelang auch der griechischen Kunst in dieser Zeit erst in bescheidenstem Maße. Hauptsächlich durch körperliche Bewegungen wurden die Leidenschaften dargestellt; aber sie wurden dargestellt, und eine echte, reine, hohe Kunst war auch schon die altertümliche griechische Kunst, die wir kennen gelernt haben. Die Kunst saß den Griechen tief im Blut. Sie hatten schon angefangen, ihr Leben zu einem Kunstwerk zu gestalten, als ihre Hände noch nicht im stande waren, dem Auge zu folgen. Aber die griechische Kunst entwickelte sich eben unmittelbar aus dem griechischen Leben. Und das von dem gleichen Glauben und den gleichen Spielen getragene gemeinsame Kunstleben der Griechen war ein einigendes Band, das die staatlich zersplitterten Stämme in den Stand setzte, den Ansturm der ungegliederten östlichen Massenbewegung zurückzuschlagen.


Grabstele des Alxenor von Naxos. Nach Photographie. Vgl. Text, S. 268.

II. Die griechische Kunst von den Perserkriegen bis zur Diadochenzeit (um 475—275 v. Chr.).

1. Die griechische Kunst des 5. Jahrhunderts (um 475 bis 400 v. Chr.).

Die entscheidenden Siege, die das griechische Volk in den ersten Jahrzehnten des 5. Jahrhunderts v. Chr. über die persische Weltmacht erfocht, sicherten den Völkern Europas nicht nur ein für allemal den Besitz ihres eigenen Weltteiles, sondern verschafften ihnen in der Zukunft auch die Herrschaft über den ganzen Erdball; und den glänzenden Waffenthaten der Griechen reihten sich in rascher Folge jene höchsten Geistesthaten an, die der europäischen Rasse für alle Zeiten ein inneres Anrecht auf die Weltherrschaft verliehen.

Seit mehr denn hundert Jahren hatte die griechische Kunst in organischer Entwickelung einem unverrückten Ziele zugestrebt. Innerhalb der idealen Zwecke, denen sie diente, war dieses Ziel zunächst die Beherrschung der Natur durch eine möglichst getreue Wiedergabe ihrer Formen, zugleich aber eine möglichst überzeugende Reinigung dieser Formen von den Zufälligkeiten des einzelnen Falles, also auch die Beherrschung des künstlerischen Stiles, der durch die äußere und innere Natur jeder Aufgabe bedingt wurde. Gerade darin liegt das Geheimnis der Überzeugungskraft der reifen griechischen Kunst, daß sie Natur und Stil stets unverwandt nicht nebeneinander, sondern miteinander im Auge behielt. Schritt für Schritt war sie schon vor den Perserkriegen und während derselben diesem Ziele näher gekommen. Daß sie die letzten Schritte gerade in der hell aufflammenden Begeisterung der Zeit nach den Perserkriegen that, mußte ihrem geistigen Gehalte zu gute kommen; und wenn jetzt Athen, wie auf dem Gebiete des Schrifttums und des Schauspieles, so auch auf dem Gebiete der bildenden Künste immer entschiedener die Führung übernahm, so war das

allerdings zunächst eine natürliche Folge der politischen Vorherrschaft, die der Stadt Pallas Athenes durch ihre Führung in den siegreichen Schlachten zugefallen war; aber auch ein anderer Grund ist nicht zu übersehen. Die „Barbaren" von Susa und Persepolis hatten in keiner anderen Stadt vor ihrem Abzug so unbarmherzig gehaust wie in Athen. Die Gebäude der Akropolis lagen in Trümmern; selbst in der Unterstadt war kaum ein Stein auf dem anderen geblieben; und was die Perser zerstört hatten, verwandte Themistokles, der Sieger in der Schlacht bei Salamis, als Baumaterial für die Schutzmauern der Stadt und ihres Hafens. Die neue Zeit hatte daher gerade in Athen die umfangreichsten und höchsten baulichen und künstlerischen Aufgaben im Gefolge. Der Größe dieser Aufgaben gesellte sich ihre Öffentlichkeit, ihrer geistigen Bedeutung gesellte sich der Reichtum der Mittel, den die Sieger in ihren Dienst stellen konnten; kurz, alles wirkte zusammen, der attischen Kunst der Zeit nach den Perserkriegen



Der Kampf des Herakles mit Triton. Relief vom Architravbalken des Tempels zu Assos. Nach Photographie von Giraudon. Vgl. Text, S. 269.

eine innere Hoheit und zugleich eine äußere Pracht zu verleihen, wie sie sich niemals vorher und kaum jemals nachher vermählt haben.

Neben der attischen entfaltete die peloponnesische Kunst nach wie vor die größte und eigenartigste Kraft. Die eigentlichen Hauptstädte bodenwüchsiger Kunst im Peloponnes waren Argos und Sikyon, die, durch manche Schulüberlieferungen verbunden, der öffentlichen, monumentalen und idealen Kunst Athens gegenüber die bürgerlich umgrenzte, im Leben der Einzelnen wurzelnde, zugleich nach festen Regeln suchende und arbeitende Kunst vertraten. Olympia, die elische Festhauptstadt Griechenlands, blieb Kunststadt mehr im empfangenden als im gebenden Sinne. Vollends kunstarm aber erscheint Sparta. Im Staatsleben die eigentliche, schließlich sogar die siegreiche Nebenbuhlerin Athens, scheint die strenge Stadt am Eurotas ihre Künstlerkraft schon mit Gitiades (vgl. S. 249 und 257) verausgabt zu haben. Selbst nach dem Peloponnesischen Kriege (431—404), durch den die politische Vorherrschaft über Griechenland zeitweilig auf Sparta überging, trat Athen sofort wieder an die Spitze der künstlerischen Bewegung des neuen Jahrhunderts, setzten im Peloponnes Argos und Sikyon ihre alten Bestrebungen fort, erzeugte daneben höchstens Theben, die Hauptstadt Böotiens, während ihrer vorübergehenden Hegemonie auf staatlichem Gebiete (371—361) auch eine kurze selbständige Blüte der bildenden Künste.

Auch die Westgriechen Siziliens und Unteritaliens, die Ostgriechen der Inseln und Kleinasiens entzogen sich keineswegs der Mitarbeit an der Weiterentwickelung der griechischen Kunst; und es war vielleicht kein Zufall, daß die bedeutendsten griechischen Künstler, deren Hauptthätigkeit in die Zeit des Peloponnesischen Krieges selbst fällt, von dem argivischen Bildhauer Polyklet abgesehen, die Maler sind, die in Unteritalien und Kleinasien zu Hause waren.

Als Griechenland sich selbst zerfleischt und wieder in seine kleinstaatlichen Bestandteile aufgelöst hatte, hätten selbst seine geschwächten und gesunkenen Gegner in Asien am Ende noch die Kraft gefunden, seiner Herr zu werden, wenn nicht, zum Glück für die europäische Bildung, die den Griechen stammverwandten und längst für deren Gesittung gewonnenen Makedonier ihnen zuvorgekommen wären. Philipp von Makedonien bereitete 338 der griechischen Freiheit, sein Sohn Alexander d. Gr. 330 dem altpersischen Reiche ein jähes Ende. Aber Philipp und Alexander fühlten sich selbst als Griechen. Die griechische Kunst zu fördern, gehörte zu den Lebensaufgaben, die sie sich gestellt hatten. Freilich geriet die Kunst unter den Fittichen der Alleinherrschaft bald in neue Bahnen, deren Richtung schon die großen Meister, die Zeitgenossen Alexanders waren, erkennen lassen. Aber gerade diese Meister, die die makedonischen Herrscher vorfanden und an sich fesselten, sind doch noch aus der Zeit der staatlichen und künstlerischen Freiheit herausgewachsen. Sie selbst gehören daher auch der vollgriechischen Blütezeit an, die mit ihnen abschließt.



Voräginetische Jünglingsfigur. Nach Kaltmann, „Jahrbuch des Kaiserlich Deutschen Instituts“, 1892. Vgl. Text, S. 270.

Die notwendige Gliederung dieses zweihundertjährigen Zeitraums reingriechischer Kunstblüte ergibt sich bei näherer Betrachtung von selbst. Die „Vorblüte“, die Zeit der Entfaltung der schwellenden Knospen zur Blüte, fällt einigermaßen mit der Verwaltung Athens durch Miltiades' Sohn Kimon zusammen, der 461 v. Chr. verbannt wurde. Die Zeit der ersten Vollblüte griechischer Kunst wird nahezu ausgefüllt durch die Herrschaft des Perikles in Athen, der 429 starb. Die Zeit des Peloponnesischen Krieges bildet als solche keinen besonderen Abschnitt der Kunstgeschichte, sondern kennzeichnet sich in vielen Fällen als Übergangszeit. Die zweite Blütezeit beginnt mit dem 4. Jahrhundert und reicht noch mindestens ein Menschenalter über den Tod Alexanders d. Gr. (323) hinaus.

Im 5. Jahrhundert bleibt die Baukunst, deren Werken die Schöpfungen der Bildhauerei und der Malerei sich organisch einfügen oder doch harmonisch anschließen, wenn nicht die führende, so doch im eigentlichen Sinne des Wortes die maßgebende Kunst der Griechen; und für die künstlerischen Seiten der Baukunst, mit denen allein wir es zu thun haben, steht der Tempelbau nach wie vor im Vordergrunde der Entwickelung. Um uns in künstlerisch aufsteigender Linie zu bewegen, beginnen wir jedoch dieses Mal mit der Betrachtung der weltlichen Baukunst, die allerdings bereits die ganze Vielseitigkeit, Schaffenskraft und Einsicht der griechischen Architekten zeigt. Die den Festaufführungen aller Art gewidmeten öffentlichen Gebäude haben eine besonders lehrreiche Entwickelungsgeschichte. Anfangs bestanden sie nur aus schlicht abgegrenzten natürlichen Räumen unter freiem Himmel. Erst im Laufe der Jahrhunderte entwickelten sie sich, den steigenden Ansprüchen an Schutz gegen die Witterung, an Bequemlichkeit der Unterkunft und an Pracht der Ausstattung entsprechend, zu wirklichen Kunstbauten.

Seit den Untersuchungen von Dörpfeld und Reisch haben unsere Anschauungen vom griechischen Theater sich gründlich umgestaltet. Wir wissen jetzt, daß die erhöhten Bühnen erst dem römischen Theater angehören, daß im griechischen Theater die Schauspieler so gut wie der Chor in dem ursprünglich kreisrunden „Tanzplatz“ (Orchestra) auftraten, dessen Mitte der alte Opferaltar (Thymele) einnahm. An drei Seiten umgab der Zuschauerraum abgerundet die

Orchestra. Dem Zuschauerraum gegenüber lag an der vierten Seite das Zelt (die „Skene“), aus dem die Schauspieler zu ebener Erde hervortraten. Unsere obere Abbildung S. 276 vergegenwärtigt uns Dörpfelds Rekonstruktion eines älteren griechischen Theaters mit einem Blick auf die schon feste „Skene“. Wo es anging, wurde der Zuschauerraum an einen Bergabhang gelehnt, um den Besuchern Gelegenheit zu geben, sich an diesem übereinander aufzustellen oder zu setzen; und diese Anlehnung wurde auch beibehalten, als der Zuschauerraum sich zu einer kunstvollen, aber immer noch unter freiem Himmel gelegenen Anlage entwickelt hatte, deren Sitzreihen, sich nach oben von Reihe zu Reihe vergrößernd, stufenförmig übereinander emporstiegen. Die Skene, vor der bald eine bewegliche hölzerne Schmuckwand, das „Proskenion“, zur Aufnahme der gemalten Dekorationen errichtet wurde, entwickelte sich erst allmählich zu einem mit Halbsäulen geschmückten Bau, der an beiden Seiten mit vorspringenden Flügeln, den „Paraskenien“, versehen war.

Von den erhaltenen Theatern des 5. Jahrhunderts gehörte das Dionysostheater am südlichen Abhang des Burgberges zu Athen seiner ersten Anlage nach noch der Zeit vor den Perserkriegen an. Aber nur die Reste des ursprünglichen Orchestra-Rundes dieser Anlage lassen sich unter den Grundmauern des römischen Bühnengebäudes nachweisen. Von anderen Theatern des 5. Jahrhunderts, wie denjenigen zu Syrakus und zu Oropos, lassen sich noch einige Felsenstufen der Sitzreihen erkennen.

Der „Apollon“ von Piombino. Nach Photographie von Giraudon. Vgl. Text, S. 270 und 271.



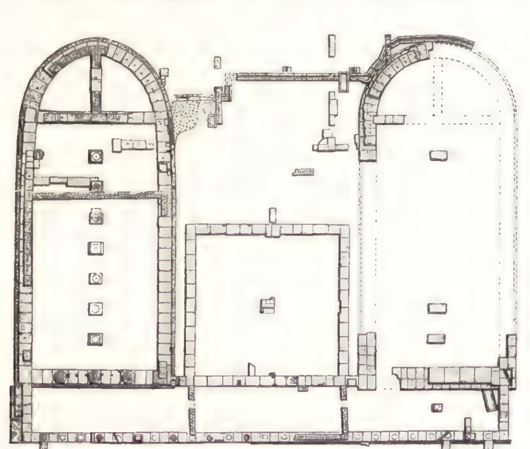
Der „Apollon“ von Pompeji. Nach Photographie. Vgl. Text, S. 262, 266 und 271.

Die Gebäude, in denen die musikalischen Wettkämpfe, die geschlossene Räume bedingten, abgehalten wurden, hießen **Odeien**. Schon Perikles errichtete ein festes Odeion in Athen, von dem sich keine Reste, wohl aber kurze Beschreibungen erhalten haben. Das Gebäude enthielt außer zahlreichen Sitzen nach Plutarch auch viele Säulen, und seine zeltartige, schräge Bedachung lief oben in eine einzige Spitze aus, die dem Zelte des Xerxes nachgebildet gewesen sein soll. Die Rennbahnen für den Wettlauf der Jünglinge wurden als **Stadien** bezeichnet, weil die Länge eines Stadions (etwa 196,80 m) als ihr Normalmaß galt. An der einen der im Halbkreis geschlossenen Schmalseiten und an beiden Langseiten waren sie von Stufensitzen eingefaßt. Die Rennbahnen für Pferde und Wagen (**Hippodrome**) zeigten die gleiche Grundgestalt in wesentlich vergrößertem Maßstabe. Der Kunstgeschichte bieten die erhaltenen Bauanlagen dieser Art, die wohl auch alle erst späteren Jahrhunderten angehören, nur wenig Anknüpfungspunkte. Im 5. Jahrhundert werden gerade sie noch mehr den Eindruck von Naturstätten, die von Menschenhänden zurechtgemacht worden,

als von Baulichkeiten gemacht haben. Auch die Übungsplätze, an denen die Jünglinge sich auf die Wettkämpfe vorbereiteten, die Gymnasien und Palästren, die später zu reich mit Säulenhallen, Höfen, Sälen, Bädern ausgestatteten Prachtbauten ausgebildet wurden, zeigten in dieser Zeit noch keine besondere bauliche Entwickelung.

Rekonstruktion eines älteren griechischen Theaters. Nach Dörpfeld und Reisch. Vgl. Text, S. 275.

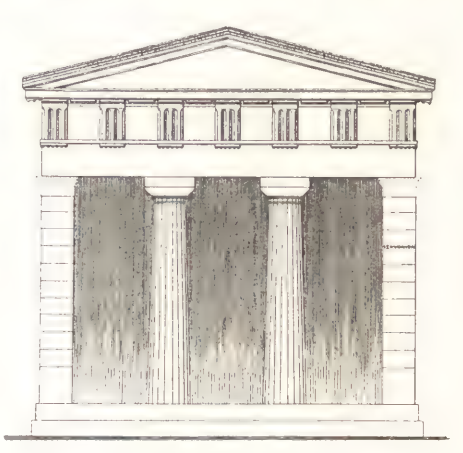
Bedeutendere Reste haben sich von den für Versammlungen und Beratungen bestimmten Gebäuden erhalten. Von den eigentlichen Rathäusern, den Bouleuterien, können wir uns eine Vorstellung bilden, seit das Bouleuterion von Olympia dem Lichte zurückgegeben ist. Es bestand aus drei großen, getrennten Saalbauten, die sich nach Osten öffneten und hier durch eine gemeinsame dorische Säulenvorhalle verbunden waren (s. die untere Abbildung). Der Mittelsaal zeigte quadratischen Grundriß. Der Nord- und Südsaal waren länger gestreckt, an der östlichen Schmalseite im Halbkreis geschlossen, vorn an der Westseite mit einer Säulenstellung zwischen Anten versehen, ihrer Länge nach aber durch eine mittlere Säulenreihe in zwei Schiffe geteilt. Der Nordbau wurde, wie Dörpfeld aus der Gestalt eines seiner Antenkapitelle schließt, noch im sechsten, der Südbau, dessen dorische Kapitelle denjenigen des Zeustempels gleichen, im fünften Jahrhundert errichtet. Der Mittelbau und die Vorhalle gehören einem späteren Umbau an. Auch den Grundriß eines der Prytaneien, der den heiligen Herd der Hestia bergenden Staatspaläste der griechischen Städte, haben uns die Ausgrabungen von Olympia zurückgegeben. Ein völliger Umbau aus römischer Zeit hat ihn freilich bedeckt und vielfach überschnitten. Der griechische Grundriß aber bildet ein Quadrat von genau 100 griechischen Fuß (einem Plethron = 32,80 m). Man scheint das Gebäude durch eine von zwei Säulen getragene Vorhalle betreten zu haben. An den quadratischen Mittelraum, der wahrscheinlich den Altar der Hestia enthielt, schlossen sich in symmetrischer Folge Säle, Hallen und Höfe an.



Grundriß des Bouleuterions zu Olympia. Nach Dörpfeld, „Olympia" II.

Auch öffentliche Gebäude zu harmloser Unterhaltung, „Schwatzhallen", wie man sie genannt hat, Leschen, wie die Griechen sagten, gab es in vielen größeren Städten. Oft mit Gemälden geschmückt, glichen sie ihrer Anlage nach wahrscheinlich den Stoen, die bald als

Wandelbahnen, bald als Vorlesungsräume erscheinen. In der Regel bestanden diese aus einer geschlossenen Rückwand und zwei in gleicher Richtung sich vor ihr hinziehenden Säulenreihen, von denen die äußere sich nach dem Platze oder der Straße öffnete. In Olympia haben sich die Reste der ursprünglich mit Gemälden geschmückten dorischen „Stoa poikile" hinter der Echohalle, der großen Stoa, erhalten, die seit dem 4. Jahrhundert die Ostseite der Altis, des heiligen Festbezirks, abschloß. Auch die griechischen Marktplätze waren oft von Säulenhallen umgeben, wie sie sich auch hinter den Theatern herzogen. Die erhaltenen Reste von Markt- und Theater-Säulenhallen gehören freilich fast ausschließlich späteren Jahrhunderten an. Allein sie sind jedenfalls schon im 5. Jahrhundert mit der Gründung künstlicher, absichtlich nach festen, regelmäßigen Plänen angeordneter Stadtanlagen entstanden. Nachdem schon Themistokles den Peiraieus, die Hafenstadt Athens, mit Mauern umgeben, Perikles beide Städte durch lange Verbindungsmauern zusammengezogen hatte, galt es, die Hafenstadt selbst als Muster einer regelrechten Anlage neu erstehen zu lassen. **Hippodamos von Milet** war der Meister des Entwurfs dieser Anlage wie der Neuanlage der Kolonialstadt Thurioi in Unteritalien (441), die der Länge nach von vier, der Breite nach von drei Straßen rechtwinkelig durchschnitten wurde. Als dritte Hauptanlage des Hippodamos gilt die Stadt Rhodos (407), die wie ein einziges Theaterrund den Hafen umschloß.



Das Schatzhaus der Sikyonier in Olympia. Nach Dörpfeld, „Olympia" II.

Die **Wohnhäuser** an den Straßen dieser „künstlichen" Städte hatten bereits gemeinsame Scheidewände. Von außen aber erhielten sie in der Regel keine künstlerisch durchgebildeten Fassaden. Das griechische Wohnhaus kehrte, im vollsten Gegensatz zum griechischen Tempel, nach wie vor seine Säulenhallen nach innen; und ganz ohne Säulenhof wird kein griechisches Haus, das einigen Anspruch auf vornehme Wohnlichkeit machte, geblieben sein. Wenn aber, wie Bie wahrscheinlich gemacht hat, das Wohnhaus der späteren griechischen Zeit durch steigende Betonung des Hofes und sinkende Bedeutung des „Megaron" in gerader Linie von dem mykenischen Herrscherhaus abgeleitet ist, so müssen die griechischen Häuser des klassischen 5. Jahrhunderts eine bestimmte Zwischenstufe dieses Werdeganges bezeichnet haben.

Zwischen den weltlichen Gebäuden und den Tempeln in der Mitte stehen die „**Schatzhäuser**", die verschiedene Städte an den großen Hauptstätten gesamtgriechischen Lebens, wie in Delphi und in Olympia, errichteten. Die älteren Gebäude dieser Art zu Olympia haben wir bereits kennen gelernt (vgl. S. 230); von den jüngeren gehört dasjenige der Sikyonier, eines der am besten herstellbaren von allen, nach Dörpfeld der Mitte des 5. Jahrhunderts an (s. die obenstehende Abbildung). Es hat die Gestalt eines „templum in antis" mit einfacher Vorhalle und zwei dorischen Säulen zwischen den vorspringenden Wandenden. Gerade das feine, noch edel geschwungene, aber nicht mehr übertrieben ausladende Profil des Echinus der Säulenkapitelle weist dem Gebäude seine Zeit an.

Am lehrreichsten für die Weiterentwickelung der Kunstformen der Architektur aber bleibt der **Tempelbau**. In Grundriß und Aufbau hatte der griechische Tempel seine Hauptentwickelung

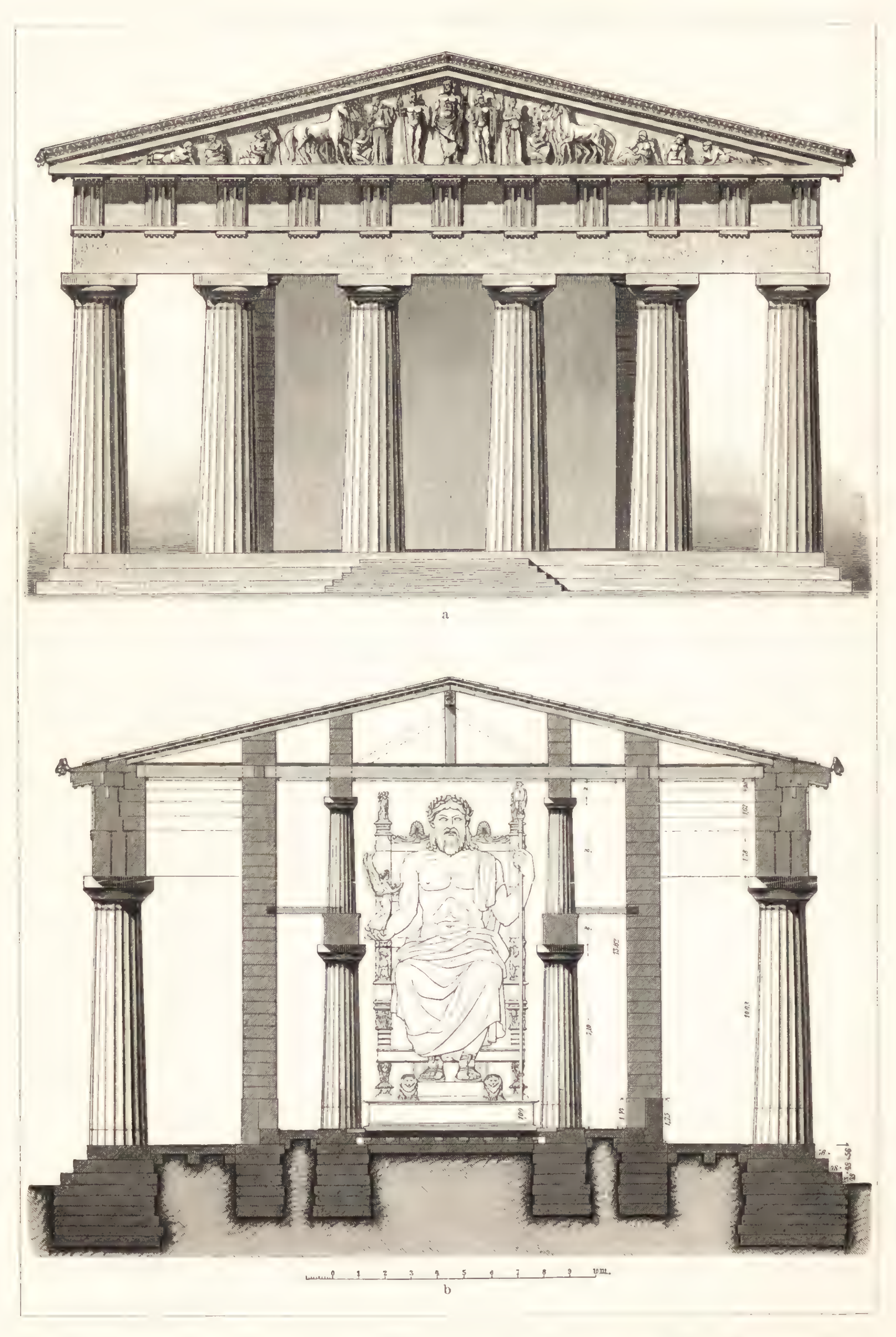
nunmehr bereits hinter sich. Wesentliche Abweichungen von der Normalgestaltung kamen nur vor, soweit sie durch die örtliche Bodenbeschaffenheit oder durch die Besonderheiten eines bestimmten Gottesdienstes bedingt waren. Leichtere Unterschiede, wie sie sich z. B. schon in der Verschiedenheit der Verhältnisse, der Säulenzahl, der Säulenordnung, der Säulenstellung aussprechen, werden sich öfter auf den Geschmack des Baumeisters oder seines Auftraggebers zurückführen lassen. In Wirklichkeit gleicht kein griechischer Tempel genau dem anderen. Eine eigentliche Entwickelung aber vollzieht sich nur in den Einzelformen und -Verhältnissen, in der dorischen Ordnung z. B. von der starken Verjüngung der Säulenschäfte, der mächtigen Ausladung der Kapitellwülste durch edle, elastische Schwingung hindurch zur trockenen Geradlinigkeit (vgl. die Abbildung, S. 224), in der ionischen Ordnung z. B. von zusammengesetzteren Kapitellformen zu den späteren Normalformen (vgl. S. 233), die allmählich nüchterner werden. Manchmal treten daneben örtliche Verschiebungen auf, wie z. B. gerade in Athen der ionische und der dorische Stil leise Annäherungsversuche aneinander machen.


Natürlicher Akanthusblatt-Ansatz. Nach Meurer.

Das wichtigste Ereignis in der Entwickelungsgeschichte der griechischen Baukunst des 5. und 4. Jahrhunderts v. Chr. war die Einführung einer dritten, der korinthischen Säulenordnung neben der dorischen und der ionischen. Hand in Hand mit der Entwickelung des korinthischen Stils geht die Einführung des Akanthusblattes in die griechische Zierkunst. Daß es sich hierbei wirklich um die Bärenklaupflanze handelt, wie schon der Augenschein lehrt, und zwar besonders um das Deckblatt der Blüte, hat neuerdings Meurer siegreich gegen die Lehrmeinung verfochten, die auch im Akanthus nur eine Wandelform der ägyptischen Lotosblume nachweisen zu können glaubte. Daß die Griechen schon seit einiger Zeit bestrebt waren, ihre hergebrachten, ziemlich sparsamen Verzierungsmotive, die nicht weit über den Mäander, das Flechtband, die Wellenlinie, den Lotos und die Palmette hinausgingen, durch die Aufnahme natürlicher einheimischer Pflanzenformen zu bereichern, können wir als Fortschritt betrachten. Die Aufnahme des Akanthus war ihr glücklichster und folgenreichster Griff in dieser Richtung. Vielfach trat der Akanthus an die Stelle der Palmette, von der er sich schon in der äußeren Silhouette dadurch unterscheidet, daß die Einbuchtungen zwischen den Zacken bei ihm ausgerundet, nicht zugespitzt sind wie bei jener. Am frühesten nachweisbar ist er in den Bekrönungen von Grabstelen, wirklichen und auf Vasen gemalten, auf diesen sogar am Schaft und Fuß der Stelen, die er „deckblattartig" umfaßt. Auch als Stirnziegel von Tempeldächern vertritt er schon früh, z. B. in Olympia, die Palmette; bald drängt er sich allein oder mit Palmetten vermischt in die Athemienbänder; und Rankenspiralen vergegenwärtigen uns, wie die „Wachstumserscheinungen der Pflanzenstengel" in das Akanthusornament übergehen (s. die Abbildungen, S. 278 und 279). Die bedeutsamste Verwendung fand das Akanthusblatt aber als Hauptzier des „korinthischen" Kapitells, dessen Erfindung dem Bildhauer Kallimachos zugeschrieben wird. Das Bedürfnis nach einem Säulenkapitell, das, reicher und voller als das dorische, weniger einseitig als das nur für die Vorderansicht berechnete ionische, dem allmählich weicher und freier werdenden Zeitgeschmack Rechnung trug, muß sich


Natürliche Akanthus-Deckblätter. Nach Meurer.

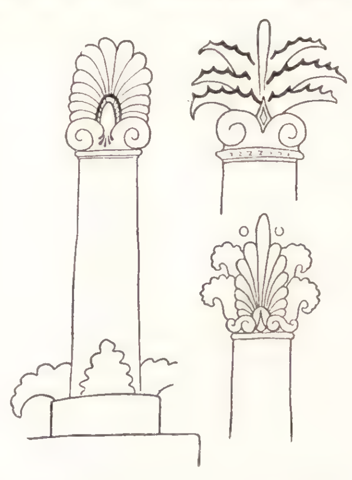




Der Zeustempel zu Olympia nach Dörpfelds Aufnahme und Wiederherstellung.

a Vorderansicht, b Querschnitt. Nach Dörpfeld und Adler, „Olympia“ II.

in der zweiten Hälfte des 5. Jahrhunderts unabweisbar geltend gemacht haben. Die kelchförmige Grundgestalt des korinthischen Kapitells war in zahlreichen „protokorinthischen" Kapitellen Altägyptens vorgebildet. Auch der Kranz aufrechtstehender Blätter, der den Kelch umgibt, findet sich bereits an ägyptischen Kapitellen, ja thebanische Kapitelle des neuen Reiches zeigen sogar bereits die vier aus dem unteren Blätterkranz bis zum Kelchrand emporstrebenden Blätter, die sich oben in schmalen Voluten umbiegen (s. die obere Abbildung, S. 280). Der Ersatz der ägyptischen, im unteren Kranze nur aufgemalten Blätter durch den plastisch durchgeführten heimischen Akanthus schon gibt dem korinthischen Kapitell jedoch ein völlig selbständiges Ansehen. Die viereckige Deckplatte (Abakus), zu der die vier schneckenartig umgebogenen, höher aufsteigenden Tragstengel hinüberleiten, vollenden den selbständigen Eindruck des ausgebildeten korinthischen Kapitells (s. die mittlere Abbildung, S. 280). Ein kräftiger Ring, der oft die Form des Perlstabes erhält, trennt den Kelch vom Säulenstamm. Der Akanthusblätterkranz ist verdoppelt. Die acht oberen Blätter sprießen aus den Zwischenräumen der acht unteren empor. Zwischen jedem der oberen Akanthusblätter aber schießt einer jener schilfartigen Stengel empor, die sich teilen, umbiegen und mit ihrer Schnecke die Schnecke des Nachbarstengels berühren; die kürzeren Teilstengel aber sind in der Mitte unter jeder der nach innen geschweiften Abakusseiten noch mit einer fächerförmigen oder rosettenartigen Blume geschmückt (s. die untere Abbildung, S. 280). Im übrigen unterscheidet der korinthische Stil sich von dem ionischen, an den er sich anschließt, grundsätzlich höchstens nur noch durch die Kragsteine (Konsolen) in Wellenform, die manchmal statt der Zahnschnitte unter dem Kranzgesimse angebracht sind, das sie zu stützen scheinen. Aber es liegt schon in der Natur der höher aufstrebenden Kapitelle, daß die korinthischen Säulenhallen, auf weitere Säulenabstände gegründet, noch höher, freier und leichter emporsteigen als die ionischen.


Auf griechischen Vasenmalereien und Grabsteinen abgebildeter Akanthus. Nach Meurer. Vgl. Text, S. 278.

Der erste große Tempel Griechenlands, der, nach den Perserkriegen errichtet, im Lichte der neuen Zeit vollendet wurde, war der dorische Zeustempel zu Olympia (s. die Abbildung, S. 281 und die beigeheftete Tafel „Der Zeustempel zu Olympia"). Seine Trümmer genügen in Verbindung mit der Beschreibung des Pausanias, ihn vor unserem geistigen Auge in seiner alten Pracht erstehen zu lassen. Gerade als dorischer Normaltempel der ersten Reifezeit ist er von Bedeutung. Als Baumeister wird Libon, ausnahmsweise ein einheimischer, ein elischer Künstler genannt. Die Cella war durch zweimal sieben Säulen in drei Schiffe geteilt. Die Vorhalle und die Hinterhalle öffneten sich durch zwei Säulen zwischen vorspringenden Anten in die Umgangshalle, die durch je sechs Säulen in den Schmalseiten, zu dreizehn Säulen an den Langseiten gebildet wurde. In der ziemlich starken Verjüngung der Säulen und in der Breite ihrer Deckplatten


Dekorativ angewandtes Akanthus-Deckblatt am Erechtheion. Nach Meurer. Vgl. Text, S. 278.

spricht sich noch ein Rest von Archaismus aus; der Wulst ihres Kapitells ist hoch, aber weich und rein geschwungen. Daß der Tempel noch der „Vorblütezeit“ der Kunst angehört, spricht sich deutlicher in seinem Bildwerk, auf das wir zurückkommen, als in seinen Bauformen aus. Als peloponnesischer Bau des letzten Viertels des 5. Jahrhunderts stellte sich ihm der dorische Neubau des uralten Heratempels zu Argos an die Seite, der nach einem großen Brande um 423 von dem Baumeister Eupolemos von Argos nach ähnlichem Normalplan, aber, wie die neueren Ausgrabungen zeigen, in zierlicheren Einzelformen errichtet wurde.



Ägyptisches Kelchkapitell aus der Zeit des neuen Reiches. Nach Durm.



Korinthisches Kapitell vom Apollon-Tempel zu Phigaleia. Nach Durm.

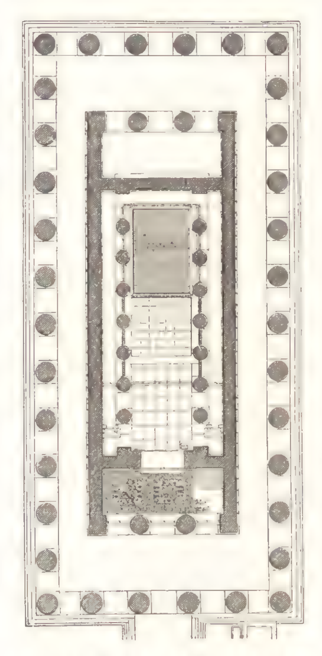


Ausgebildetes korinthisches Kapitell von Epidaurus. Nach Meurer. Vgl. Text, S. 279.

Ziemlich die gleiche Formensprache reden eine Reihe der dorischen Tempel Unteritaliens und Siziliens. Hierher gehört zunächst der sogenannte Poseidonstempel zu Pästum (Poseidonia; s. die Abbildung, S. 282), der, wenn wir auch Bedenken tragen, ihn mit Koldewey und Puchstein später anzusetzen als den Parthenon von Athen, doch wohl erst nach den Perserkriegen entstanden ist. Sechssäulig an den Schmalseiten, vierzehnsäulig an den Langseiten, war er inwendig durch zwei Reihen übereinander verdoppelter Säulen in drei Schiffe geteilt. Es ist der einzige Tempel der Alten Welt, in dem die obere Säulenstellung sich erhalten hat. Seines bemalten Überzuges durch die Zeit beraubt, bringt der verwitterte Kalkstein, aus dem er gebaut ist, die ernste Kraft der noch dichtgereihten, vierundzwanzigfurchigen Säulen, die Wucht der noch mächtig ausladenden Kapitelle und des Kranzgesimses sowie die Einfachheit und Klarheit der ganzen Massenverteilung in seinem eigenen tiefen Goldton prächtig zur Geltung. Der große Zeustempel zu Akragas (Girgenti; s. die obere Abbildung, S. 283) aber veranschaulicht uns, was die Griechen einen „Pseudoperipteros“ nannten. Er ist nicht, wie die Peripteraltempel, von einem Säulenumgang umgeben, sondern von mächtigen Halbsäulen, die sich an allen vier Seiten an die Cellamauern anlehnen: je sieben an den Schmalseiten, je vierzehn an den Langseiten, groß genug, in jedem ihrer Hohlstreifen einen Menschen zu beherbergen. Inwendig trugen mächtige Pfeiler, mit denen nackte männliche Gestalten (sogenannte Atlanten oder Telamonen) als Deckenstützen verbunden waren, das Dach (s. die untere Abbildung, S. 283). Einer dieser etwa 8 m hohen Atlanten, der die Formen des reifen Archaismus zeigt, ist an Ort und Stelle wieder zusammengesetzt worden. Als dorische Normaltempel des 5. Jahrhunderts dagegen erscheinen von den Tempeln zu Girgenti vor allen Dingen der sogenannte Tempel der Juno Lacinia und der sogenannte Tempel der Konkordia mit ihren 6 zu 13 Säulen. Der Konkordiatempel und der unvollendete Tempel am Rande der Schlucht von Segesta gehören zu

den besterhaltenen Gotteshäusern des Altertums. In Syrakus ist der Athena-Tempel auf der Insel Ortygia mit seinen 6 : 14 zwanzigfurchigen, lebhaft verjüngten Säulen eine der reifsten Schöpfungen des dorischen Stils. In Selinunt sah das 5. Jahrhundert die südlichen Tempel beider Hügel entstehen, von denen das Heiligtum der Hera (E) auf dem Osthügel sich schon durch den Stil seiner Metopenbildwerke als gleichalterig mit dem Zeustempel von Olympia erweist.

An der ionischen Küste Kleinasiens entfaltete sich nach den Perserkriegen ebenfalls bald eine rührige Bauthätigkeit. Der große ionische Artemistempel zu Ephesos (vgl. S. 248), den die Perser verschont hatten, wurde um diese Zeit in seiner ersten Gestalt durch den Baumeister Paionios und den Werkführer Demetrios vollendet; der große ionische Tempel des didymäischen Apollon zu Milet, den die Perser zerstört hatten, mußte von Grund aus neu erbaut werden; und auch diesen Bau führte Paionios, hier unter Beihilfe des Werkmeisters Daphnis, aus. Die meisten ausgegrabenen Reste dieses großen und glänzenden Heiligtums, das einen doppelten Säulenumgang hatte, also ein Dipteros war, aber reden die Sprache der nachalexandrinischen Zeit. Zur völligen Vollendung scheint er nie gelangt zu sein. Von den übrigen ionischen Gebäuden dieser Gegenden mag hier noch das „Nereidenmonument" zu Xanthos in Lykien genannt werden, über dessen Alter freilich gestritten wird. Es war, so viel sich aus den Trümmern zusammenstellen läßt, auf hohem Unterbau ein ausgebildetes Tempelchen mit vier weitgestellten ionischen Säulen an den Schmalseiten, ihrer sechs an den Langseiten. Dem vereinfachten Gebälk fehlt der eigentliche Fries, so daß, wie in Assos, nur der mit plastischem Bildwerk geschmückte Architrav die Säulen von dem Zahnschnittsimse trennte. Erhalten ist in Xanthos nur der kahle Unterbau. Das reiche Bildwerk befindet sich im British Museum zu London.



Grundriß des Zeustempels zu Olympia. Nach Dörpfeld, „Olympia" II. Vgl. Text, S. 279.

Die reinste Höhenluft jener höchsten Kunst, in der Kraft und Anmut, Gesetzesstrenge und Freiheit, Schlichtheit und Pracht sich vermählen, atmen wir in der attischen Baukunst des 5. Jahrhunderts. Die Kunst hatte Zeit gehabt, völlig auszureifen und die letzten Fesseln abzustreifen, als Athen sie für seine Hauptbauten in seinen Dienst nahm. Doch ist es nicht wahrscheinlich, daß die Athener nach dem Burgbrande von 480 die Tempel der Akropolis zehn Jahre lang ganz in Trümmern liegen ließen. Zunächst wird der am Nordrande des Burgberges gelegene alte Peisistratische Tempel, der der Stadtgöttin von Athen, der Athena Polias, und dem Poseidon-Erechtheus zugleich geweiht gewesen, notdürftig wiederhergestellt worden sein. Unter Kimon, wenn nicht schon unter Themistokles, begann man alsdann weiter südlich auf dem höchsten Rücken des Felsens einen neuen Tempel der Pallas-Athene, den Parthenon, zu bauen; d. h. den älteren Parthenon, der länger gestreckt war als der zweite, der allbekannte Tempel dieses Namens. Nie vollendet, wurde er abgetragen, als Perikles, von Phidias, dem großen Bildhauer, beraten, die Baumeister Iktinos und Kallikrates beauftragte, einen Neubau aus pentelischem Marmor an seiner Stelle zu errichten. Der Bau begann 447; 434 stand das neue Gotteshaus fertig da, ein Wunder an reiner Hoheit, klarer Schönheit und stiller Größe; und über 2000 Jahre hat es, im

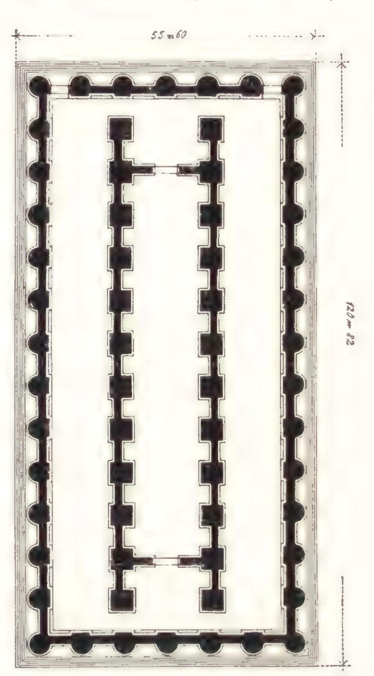
wesentlichen unversehrt, wenn auch durch Ein- und Anbauten entstellt, zum Tempel, zur Kirche, zur Moschee geweiht, schließlich als Pulvermagazin benutzt, festgefügt dagestanden, bis es 1687 von einer venezianischen Bombe zertrümmert wurde. Halbaufrecht steht der Parthenon aber immer noch da; und noch seine Trümmer verkünden den Ruhm des Perikles, des Iktinos und des Phidias (s. die Abbildung, S. 284). Zu den größten Tempeln des Altertums gehörte er nicht; aber mit seiner Länge von nahezu 70, seiner Breite von nahezu 31 m wirkte er doch schon durch seine Maße erhaben. Mit seinem einfachen Säulenumgang von acht Säulen an jeder Schmalseite, siebzehn Säulen an jeder Langseite gab er sich von außen als einen dorischen Normaltempel von den edelsten Verhältnissen. Die großen Giebelgruppen füllten ihren dreieckigen



Der „Poseidonstempel" zu Pästum. Nach Photographie von Sommer. Vgl. Text, S. 280.

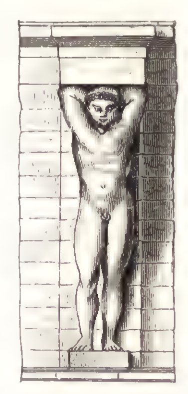
Rahmen aufs vorteilhafteste aus; die Metopen aller vier Seiten waren mit Reliefplatten geschmückt. Die Triglyphen hoben sich dunkelblau vom roten Grund der Metopenplatten ab. Eine ionisierende Besonderheit war der Perlenstab (Astragalos), der das Kranzgesimse vom Triglyphenfries trennte. Die Kapitelle der nur leise verjüngten und geschwellten Säulen zeigten einen straffen, fast schon gerade profilierten Echinus unter nur wenig vorspringendem Abakus. Der Cellenbau dagegen trug schon von außen auffälligere Besonderheiten zur Schau. Er erhob sich um fernere zwei Stufen über die Säulenterrasse des Stufenunterbaues, auf die seine Vorhalle und seine Hinterhalle sich mit einer freistehenden Reihe von je sechs dorischen Säulen öffneten. Der Fries über diesen Vorhallensäulen aber war als ionischer „Zophoros", als Bildfries gestaltet, der sich, im ganzen 159,42 m lang, an allen Cellenseiten der Umgangshalle fortsetzte. Das Tempelhaus selbst bestand aus der eigentlichen, wie stets nach Osten geöffneten, hier durch zwei Reihen von je neun dorischen Säulen in drei Schiffe geteilten heiligen Cella und dem Hinterhaus, dessen Kassettendecke von vier dem Anschein nach ionischen Säulen getragen wurde.

Die Eigenschaften, die den Parthenon vor den meisten früheren und späteren griechischen Tempeln auszeichnen, die Reinheit der Verhältnisse, die Feinheit der Abmessungen, die leichte Schwingung seiner scheinbar geraden Linien lassen sich leichter mit dem Auge fühlen als in Worte fassen. Gerade dieser Eigenschaften wegen aber wird der Parthenon, auf dessen plastischen Schmuck wir zurückkommen, vielfach für das klassischste aller klassischen Bauwerke angesehen.



Grundriß des Zeustempels zu Akragas. Nach Durm. Vgl. Text, S. 280.

Iktinos, der Hauptmeister des Parthenon, schuf auch an anderen Orten erhabene Bauwerke, von denen zwei, der Weihetempel zu Eleusis und der Apollontempel zu Bassä bei Phigaleia, seinen Ruhm bis in unsere Zeit getragen haben. Der Weihetempel (das Telesterion) an der blauen Bucht von Eleusis hatte sich von alters her durch die Besonderheit seiner Gestalt ausgezeichnet: es war ein quadratischer Säulensaal, der als solcher an ähnliche Bauten der Ägypter und Perser erinnert. Nach seiner Zerstörung durch die Perser erhielt Iktinos um 440 den Auftrag, ihn in größerem Maßstabe als bisher neu zu errichten; und seit dieser Zeit bildeten zweiundvierzig (6 × 7) Stämme den Säulenwald seines Inneren. Die dorische Halle vor seiner Südostseite aber wurde erst gegen Ende des 4. Jahrhunderts durch Philon hinzugefügt. Den Entwurf für den Apollontempel bei Phigaleia in Arkadien (s. die obere Abbildung, S. 285) schuf Iktinos bald nach 430. Hier galt es zum Dank für die Abwendung der Pest einen älteren, einfachen kleinen Tempel, der in heilkräftiger, frischer Bergwildnis thronte, mit einem großen Säulenbau zu umgeben. Merkwürdigerweise wurde der neue Tempel rechtwinkelig zum alten gestellt, so daß er nicht, wie dieser, mit der Eingangsschmalseite nach Osten, sondern nach Norden gerichtet wurde. Die alte Cella ging dergestalt als hinterer Teil in die neue Cella auf, daß sie, auch nach dem Wegbruch ihrer Nordmauer, ihren besonderen Eingang an der östlichen Langseite des neuen Tempels behielt. Dieser bildete von außen einen langgestreckten dorischen Peripteros mit 6 Säulen an den Schmalseiten, ihrer 15 an den Langseiten. Die Säulen sind noch straffer und gerader als am Parthenon. Die Entwickelung in dieser Richtung vollzog sich eben mit unerbittlicher Folgerichtigkeit. Die neue Cella war inwendig mit fünf Seitenkapellen an jeder Langseite geschmückt. Die entsprechenden fünf Zungenmauern aber liefen in ionische Dreiviertelsäulen aus, an deren Kapitellen drei Stirnflächen die Seitenansicht der Polster unterdrückten. Mit ihren ungeheuren Schnecken, ihrem zweigliederigen, von keinem Wulst überhöhten Kymation gelten sie als Vertreter eines ursprünglichen westlichen Typus der ionischen Ordnung (s. die untere Abbildung, S. 285). An der Stelle aber, wo das neue Langhaus sich in die kleine alte Cella öffnete, stand eine Säule mit einem korinthischen Kapitell, vielleicht dem ältesten korinthischen Kapitell, das wir kennen (vgl. die mittlere Abbildung, S. 280). Seine Kelchform ist noch nicht


Atlas vom Zeustempel zu Akragas. Nach Michaelis-Springer. Vgl. Text, S. 280.

ganz von dem Blätterkranz überwuchert. Die niedrige doppelte Akanthusblätterreihe umzieht noch nur den unteren Teil des Kelches, aus dem die Eckstengel, von höheren Akanthusblättern ein Stückchen begleitet, lang emporschießen. Aber auch reichen plastischen Schmuck erhielt das Innere des Tempels. Im Gebälk über den ionischen Dreiviertelsäulen der Cella zog sich der berühmte Fries entlang, der ins British Museum gekommen ist. Als Ganzes bedeutet dieser Tempel des arkadischen Heilgottes einen sichtbaren Fortschritt in der Entwickelung zu größerer Freiheit und Mannigfaltigkeit in allen Einzelheiten. Er ist wahrscheinlich der erste Tempel, an dem alle drei Säulenordnungen zugleich verwandt wurden.

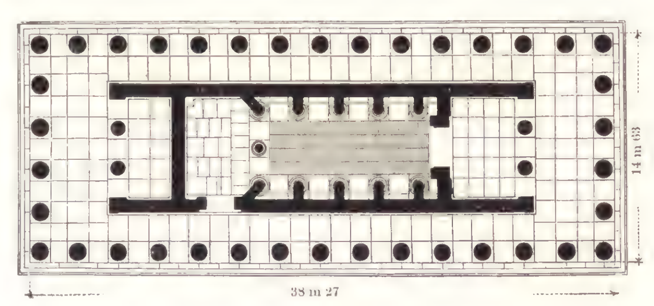
Zu den älteren dorisch-attischen Gotteshäusern der zweiten Hälfte des 5. Jahrhunderts gehören ferner der Tempel der Nemesis zu Rhamnus, der Athena-Tempel auf dem Vorgebirge



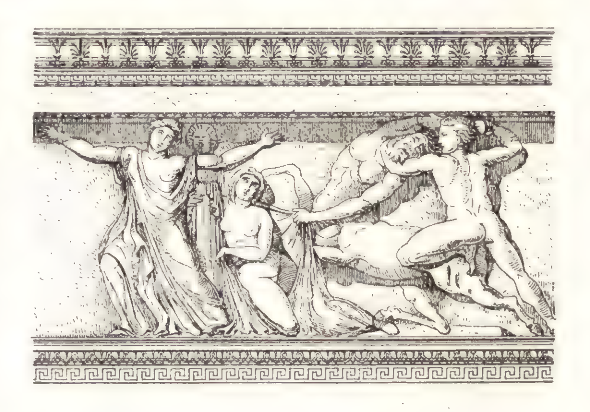
Die Ruinen des Parthenons zu Athen. Nach Photographie. Vgl. Text, S. 282.

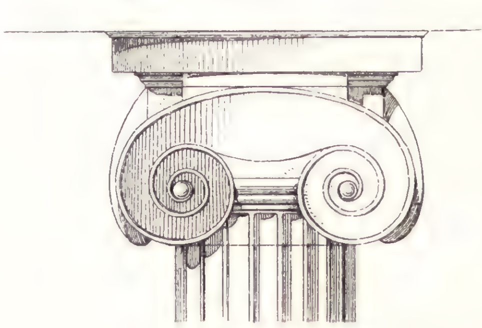
Sunion und der aus pentelischem Marmor errichtete Tempel auf dem Marktthügel zu Athen, der schon als der besterhaltene von allen griechischen Tempeln jedem unvergeßlich ist, der ihn gesehen hat (s. die Abbildung, S. 286). Seine herkömmliche Bezeichnung als Theseus-Tempel (Theseion) ist unbegründet; und die Ansicht, er sei dem Hephaistos geweiht gewesen, hat, selbst nachdem Sauer sie in seinem neuen großen Werke über ihn verteidigt, noch Widerspruch hervorgerufen. In seiner Anlage bietet er mit seinem Umgang von 6:13 Säulen nichts Besonderes, es wäre denn das freiere Leben, das sich in der größeren Tiefe der Vorderseite der Umgangshalle ausspricht. Eine Besonderheit zeigt sich auch in der Anordnung des Bildschmuckes. Das Metopenbildwerk beschränkte sich auf die Vorderseite und die angrenzenden vier Felder der Langseiten; und der Cellafries zeigte bildliche Darstellungen nur an den beiden Schmalseiten, wenn die der Ostseite auch ein Stückchen auf die Langseiten übergriffen. Im übrigen zeichnete dieser Tempel, der, woran wir mit W. Gurlitt und Dörpfeld gegen andere festhalten, etwas später anzusetzen ist als der Parthenon, sich durch reine, kräftige Verhältnisse aus.

Auf der Akropolis ließ Perikles, als der Parthenon nahezu vollendet war, das an der Westseite des Felsens gelegene Eingangsthor durch den Baumeister Mnesikles in einen Prachtbau edelster Art verwandeln (s. die obere Abbildung, S. 287). Auch dieser Propyläenbau, an dem etwa von 437—432 gearbeitet wurde, gehört noch als Ruine zu den vornehmsten Bauwerken der Welt. Die Grundanlage ist immer noch diejenige der Propyläen der Herrscherburg zu Tiryns: an die von den Thoröffnungen durchbrochene Mauer lehnt sich nach außen wie nach innen eine Säulenhalle an. Aber die Anlage ist hier erweitert und bereichert und mit wunderbarem Geschick den örtlichen Verhältnissen angepaßt. Die Thorwand ist durch fünf Thüröffnungen durchbrochen, von denen die mittlere weitaus die breiteste ist, die beiden an den Ecken die schmalsten sind. Nach innen, nach dem Burgplatz zu, legte sich eine frei von sechs dorischen Säulen getragene Giebelhalle vor die Thorwand; und als Flügel zu jedem Vorbau dieser vorspringenden Mittelhalle waren, wie neuerdings nachgewiesen worden, noch zwei breite, tiefe, stoenartige Säulenhallen geplant gewesen. Nach außen und unten, nach dem steil ansteigenden Aufgang der Akropolis zu, öffnete die tiefer liegende Giebelhalle sich ebenfalls mit sechs dorischen Säulen, deren Abstand von der Thorwand groß genug war, um hier den Mittelweg an jeder Seite mit drei ionischen Säulen einzufassen. Die Flügel auf dem vorspringenden Felsen in der Höhe dieser Außenhalle wurden wenigstens teilweise ausgeführt. Der mit Gemälden geschmückte Flügel zur Linken des hinansteigenden Ankömmlings hieß die „Pinakothek“. Die sechs ionischen Säulen im Inneren der Westhalle zeichnen sich durch edle Einfachheit aus (s. die untere Abbildung, S. 287). Das Kymation ihres Kapitells tritt, ringsherum in voller Höhe plastisch mit dem Eierstab verziert, kräftig hervor. Die Zwickelpalmetten der Volutenecken halten sich innerhalb



Grundriß des Apollontempels bei Phigaleia in Arkadien. Nach Durm. Vgl. Text, S. 283.




Kapitell und Fries vom Apollontempel bei Phigaleia in Arkadien. Nach Durm. Vgl. Text, S. 283.

des schlichten Einsatzstückes, das das Schneckenpolster vom Kymation trennt, ohne auf dieses überzugreifen. Puchstein sagt: „Indem Mnesikles dem Kymation, das bereits zu verkümmern drohte, nach dem Muster der Beispiele des 6. Jahrhunderts von neuem eine kräftige Ausbildung verlieh, hat er die ganze Entwickelung des ionischen Kapitells neu begründet und in eine bestimmte Bahn gelenkt.“ Kraft und Anmut zeichnen die ganze Formensprache dieses Prachtbaues aus.

Nach Perikles' Tode (429 v. Chr.) setzte die Gegenpartei, die nun ans Ruder kam, ohne Rücksicht auf die Wirkung des Thorbaues des Mnesikles in schiefer Stellung zu diesem einen kleinen Siegestempel, die Kapelle der Athena Nike, auf den Südwestvorsprung des Burgberges. In den Jahren 1835 und 1836 von deutschen Gelehrten und Architekten aus seinen zertrümmerten

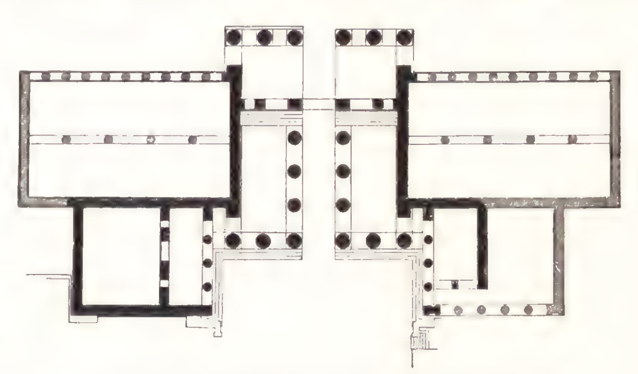


Tempel auf dem Marktügel zu Athen („Theseion“). Nach Photographie. Vgl. Text, S. 284.

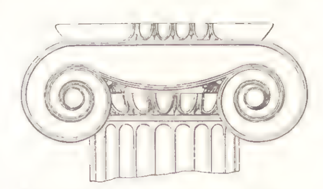
Werkstücken wieder aufgebaut, thront der Tempel der „Nike Apteros“, der ungeflügelten Siegesgöttin, wie er in der Regel genannt wird, wieder wie einst auf der Bastei über dem Aufgang zur Akropolis. Er besteht nur aus einer kleinen Cella zwischen einer östlichen und einer westlichen Vorhalle, die beide von vier antenfreien ionischen Säulen getragen werden. In der Kunstsprache der Baugelehrten ist er also das Muster eines ionischen Amphiprostylos Tetrastylos. Die Kapitelle seiner Säulen sind denjenigen des Mnesikles nachgebildet, zeigen aber die Weiterentwickelung, daß die Zwickelpalmetten auf den Eierstab des Kymation übergreifen (s. die obere Abbildung, S. 288). Ein reicher Reliefschmuck umzog das ganze kleine Heiligtum, das sich bereits wie ein Schmuckkästchen aus verfeinerter Zeit anließ.

Erst nach dem Frieden des Nikias (421), der den Peloponnesischen Krieg nach zehnjährigem Wüten wenigstens auf kurze Zeit unterbrach, wurde, wie wir mit Furtwängler annehmen, der notdürftig hergestellte alte pisistratische Tempel der Athena Polias und des Poseidon-Erechtheus abgebrochen, um einem glänzenden Marmorneubau Platz zu machen, der bis zum äußersten Nordrand der Akropolis vorgeschoben wurde. Dieser Neubau, an dem wahrscheinlich

mit Unterbrechungen bis 407 weitergebaut wurde, ist unter dem Namen des **Erechtheions** weltberühmt geworden. Selten wohl ist in dem Maße aus der Not eine Tugend gemacht worden wie bei der Benutzung der Unebenheiten des Bodens zur reizvoll malerischen Gestaltung dieses Tempels, der nicht von einer Säulenhalle umgeben, aber doch an allen vier Seiten mit Säulen oder Hallen geschmückt war (s. die untere Abbildung, S. 288). Die östliche Cella, die der Athena Polias geweiht war, zeigte eine antenfreie Vorhalle, die von sechs ionischen Säulen getragen wurde (s. die Abbildung, S. 289). Die westliche Schmalwand der tiefer liegenden westlichen Cella, die den drei altattischen Erdgottheiten geheiligt war, wurde von außen durch vier prächtige ionische Halbsäulen zwischen Antenpfeilern gegliedert und von drei hochgelegenen Fenstern zwischen den Halbsäulen durchbrochen. An diese Westcella schlossen sich zwei Vorhallen an, eine im Norden, eine im Süden: im Norden, vor der prachtvoll umrahmten Hauptthür, eine von sechs ionischen Säulen getragene Giebelhalle, im Süden eine frieslose Halle, deren dreiteiliger Architrav von sechs überlebensgroßen, auf der Brüstungsmauer stehenden Marmorjungfrauen (Koren, Karyatiden) getragen wird. In der Art, wie die männlichen Gestalten im Zeustempel zu Agrigent, die weiblichen Gestalten am Erechtheion zu Athen als Gebälkträger verwandt worden, sind sie als Atlanten und Karyatiden in die Weltkunst übergegangen. Alle einzelnen Glieder des Erechtheions sind von reinster Anmut der Verhältnisse und von höchster Feinheit der reichen Durchbildung. Die Säulen sind Muster des attisch-ionischen Stils. Die Basen zeigen gegenüber den reichgegliederten ionischen Säulenfüßen Kleinasiens die vereinfachte Gestalt, die schon in den Propyläen und am Niketempel vorgebildet war. Sie bestehen aus einer Hohlkehle zwischen zwei Wulsten, deren oberer in der Nordhalle mit einem Flechtband verziert ist (s. die obere Abbildung, S. 290). Dem entsprechend nimmt das Kapitell über dem plastischen Eierstab des Kymation den Wulst wieder auf (s. die untere Abbildung, S. 290), der nach Puchstein sein ältest-ionischer Besitz gewesen ist, und verziert auch ihn mit einem Flechtband. Ein reicher Kranz aufrechtstehender verrankter Palmetten bildet einen besonderen Säulenhals unter dem Erechtheions-Kapitell; und in die ähnliche Palmettenranke der Antenkapitelle hält das Akanthus-Deckblatt seinen Einzug. In der prachtvollen, vielfach abgestuften Umrahmung der von einem Konsolensimse bekrönten Nordthür der Westcella aber tritt neben den bekannten griechischen Ziermotiven die altorientalische Rosette wieder in ihre Rechte. Freier und malerischer in der Anlage, anmutiger und feiner in den Einzelformen als der Doppeltempel des Erechtheions ist nie ein griechisches Bauwerk wieder erstanden. In ihrem vollen Glanze aber werden die Bauten der großen ersten Blütezeit, die wir kennen gelernt



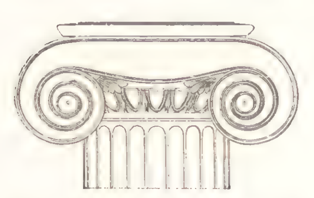
Die Propyläen des Mnesikles auf der Akropolis zu Athen. Schwarz = ausgeführter Plan, schraffiert = möglicher ursprünglicher Plan. Nach Durm. Vgl. Text, S. 285.



Kapitell von den Propyläen des Mnesikles. Nach Puchstein. Vgl. Text, S. 285.

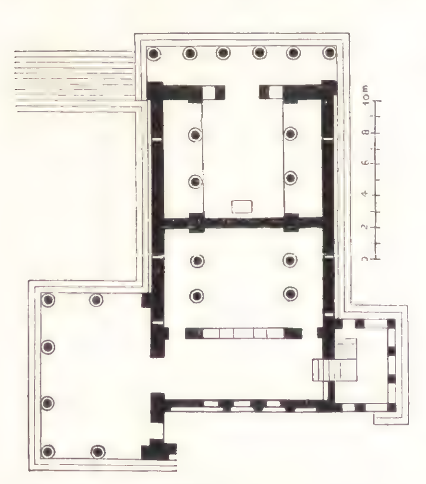
haben, uns erst entgegentreten, wenn wir uns die Werke der Bildnerei vergegenwärtigen, die unablöslich mit ihnen verbunden waren.

Der erste Künstler, in dem griechische Kenner vom Range des Aristoteles die höchsten künstlerischen Eigenschaften verkörpert sahen, war ein Maler, und zwar ein Vertreter der monumentalen Wandmalerei des größten Stils. Polygnotos war sein Name; Jonier war er seines Stammes; Thasos, die nördlichste größere Insel des Ägäischen Meeres, war seine Heimat. Aber seine Kunst trieb ihn nach den Brennpunkten hellenischen Lebens. In Athen, das ihn mit seinem Bürgerrechte beschenkte, war er unter Kimons Verwaltung der Mittelpunkt eines Kunstkreises, in dem Mikon als sein Mitstreiter in freundschaftlichem Wettbewerb, Panainos als sein nachstrebender jüngerer Zeitgenosse erscheint. Zu Plataiai im benachbarten Böotien malte er neben Onasias. In Delphi endlich schuf er, wie wir mit Robert annehmen, um 540 v. Chr. jene gewaltigen Wandgemälde, in denen seine Kunst sich zu den höchsten Höhen des menschlichen Geistes erhob.



Kapitell vom Tempel der „Nike Apteros" auf der Akropolis zu Athen. Nach Puchstein. Vgl. Text, S. 286.

Zu den ältesten Schöpfungen polygnotischer Kunst in Athen gehörten die drei Wandgemälde im Heiligtum des Theseus, die den altattischen Nationalhelden verherrlichten: seinen Kampf gegen die Amazonen, seine Züchtigung der Kentauren auf der Lapithenhochzeit und seine Flucht zu seiner Mutter Thetis im Meeresschoße, von der er den goldenen Kranz erhielt. Das zuletzt genannte Bild war von Mikon; die anderen beiden aber dürfen wir mit Robert nach wie vor als Schöpfungen Polygnots ansehen. Ziemlich gleichzeitig schilderte Polygnot im Anakeion, dem Heiligtum der Dioskuren, den Raub der Töchter des Leukippos durch die göttlichen Zwillingsbrüder, Mikon die Fahrt der Argonauten nach Kolchis. Alsdann mag Polygnots Berufung nach Plataiai im benachbarten Böotien erfolgt sein. Sein „Freiermord des Odysseus" in der Vorhalle des Tempels der Athena Areia in dieser Stadt muß zu seinen eindrucksvollsten Schöpfungen gehört haben. Nach Athen zurückgekehrt, schmückte er (um 460) in Gemeinschaft mit Mikon, vielleicht auch schon unter Beihilfe des Panainos, die Halle des Peisianax, die nachmals als Stoa poikile, d. h. als „Bunte Halle", bezeichnet wurde, mit vier Wandgemälden, von denen zwei die geschlossene Langseite, die beiden anderen die vorspringenden Schmalseiten einnahmen; Polygnot hatte hier die Eroberung Trojas gemalt, Mikon den Kampf der Athener gegen die Amazonen, Panainos und Mikon gemeinschaftlich aber scheinen die Schlacht bei Marathon mit den erkennbaren Feldherrnbildnissen ausgeführt zu haben.



Grundriß des Erechtheions auf der Akropolis zu Athen. Nach Michaelis-Springer. Vgl. Text, S. 287.

Jedenfalls stand Polygnot auf der höchsten Höhe seiner Schaffenskraft, als die Knidier ihn nach Delphi beriefen, um dort ihre Versammlungshalle, die Lesche, mit zwei mächtigen Wandgemälden zu schmücken. Die Abteilung zur Rechten des Eintretenden, die „Iliupersis",

stellte die letzten Szenen der Eroberung Trojas und die Abreise der siegreichen Griechen dar, während die Abteilung zur Linken, die „Nekyia“, Odysseus in der Unterwelt beim Seher Teiresias und das ganze Schattenleben des Hades veranschaulichte.

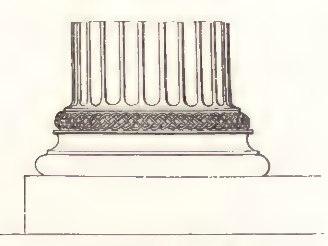
Diese Gemälde, die wahrscheinlich, wie schon Girard, Weizsäcker u. a. vermutet haben, Schreiber eingehend begründet hat, an der gleichen Hauptwand der Halle zu beiden Seiten einer Mittelthür angeordnet waren, blieben die meist genannten und gepriesenen Wandgemälde des Altertums. Pausanias hat keine anderen Gemälde so ausführlich beschrieben wie sie; er scheint keine Figur ausgelassen zu haben; aber indem er sie, wenn auch zu Gruppen zusammengefaßt,



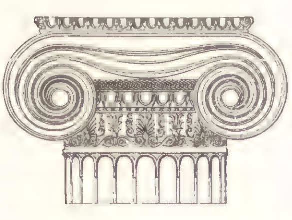
Die Ruine des Erechtheions, von Südosten gesehen. Nach Photographie. Vgl. Text, S. 287.

in trockener Reihenfolge aufzählt, hat er alle jene schriftlichen und zeichnerischen Herstellungsversuche der Bilder heraufbeschworen, die gerade wegen der unendlichen Fülle von Möglichkeiten, die die Beschreibung offen läßt, immer neuen weichen werden, solange akademische Aufgaben den Scharfsinn der Gelehrten herausfordern. Goethe sah in Bezug auf die Unmöglichkeit eines unanfechtbaren Ergebnisses bereits klarer als fast alle seine Nachfolger. Die alte Annahme, daß die Figuren in zwei oder drei getrennten Wandstreifen übereinander angeordnet gewesen seien, hat Robert durch den Hinweis auf diejenigen rotfigurigen attischen Vasenbilder der reiferen Zeit, die offenbar von Polygnot vorgebildete Vorgänge und Einzelmotive in lockeren Reihen halb und ganz übereinander darstellen, endgültig abgewiesen. Im übrigen haben das Beste über Polygnots Wandgemälde neuerdings Schöne und Schreiber geschrieben. Schreibers Herstellungen tragen auch bei strengstem Anschluß an die Beschreibung des Pausanias dem Gesetze „der Raumanpassung und Rahmenfüllung“, dem Gesetze „der Figuren- und Gruppenentsprechung“ und dem Gesetze „der mit jeder Einzelordnung verbundenen geistigen Konstruktion“ am

sorgfältigsten Rechnung. Ohne eine strenge, große, übersichtliche Monumentalität im Sinne dieser Gesetze können wir uns die Wandgemälde Polygnots und seiner Genossen in der That nicht vorstellen. Dabei versteht es sich nach allem, was die Schriftquellen berichten, und was die wenigen gleichzeitigen Reste antiker Malerei uns ahnen lassen, von selbst, daß die Gemälde der „thasischen Schule" noch weit davon entfernt waren, mit dem Schein eines wirklichen, perspektivischen Ausschnittes aus der Welt der Erscheinungen ausgestattet zu sein. Einen räumlich geschlossenen Hintergrund konnten sie sicher noch nicht darstellen. Einzelne Bäume und Büsche, wie der Weidenbaum, unter dem Orpheus saß, einzelne Schiffe, Zelte, Häuser und Mauerstücke, wie der Teil der trojanischen Mauer, über dem das hölzerne Pferd emporragte, dazu auf beiden Bildern im Vordergrund ein Wasserstreifen, auf der „Iliupersis" das Meer, durch das man die Kiesel durchscheinen sah, auf der „Nekyia" der Acheron mit schattenartigen Fischen: Andeutungen dieser Art genügten, die Landschaft zu vergegenwärtigen. Von Licht- und Schattengabe war noch keine Rede. Alles hob sich in edlen, einfachen, mit verhältnismäßig wenigen Farben flächenhaft gefüllten Umrissen vom Wandgrunde ab. Die Figuren werden lebensgroß, der Wandgrund wird hell gewesen sein. Ein Übereinander bezeichnete, wenn auch teilweise Überschneidungen und Verdeckungen der einzelnen Gestalten durcheinander nicht ausgeschlossen waren, in der Regel noch das Hintereinander im Raume; selbst an eine Verkleinerung der hinteren, d. h. der oberen Gestalten ist nicht zu denken. Eine große, im monumentalen Sinne dekorative Wirkung muß gerade dieser einfachen Behandlungsweise, die der Wandfläche ihren Flächencharakter wahrte, in hohem Maße eigen gewesen sein. Die einzelnen Vorgänge, die Polygnot zusammenfassend den verschiedensten epischen Dichtungen entlehnte, waren durch Namensinschriften über jeder Gestalt verdeutlicht. Aber die Gestalten haben wir uns von der ausschließlichen Profilstellung erlöst, einigermaßen richtig verkürzt, sicher schon mit richtiger Augenstellung, freier Lippenbildung, ausgebildetem „griechischen Profil", vor allen Dingen mit reinen, wenn auch noch strengen Körperverhältnissen ausgestattet zu denken. In allen diesen Dingen muß Polygnot die Malerei, die sich unablässig in der gleichen Richtung vorwärts bewegte, über die Stufe, bis zu der Kimon von Kleonai (vgl. S. 251) sie gebracht hatte, ein gutes Stück hinausgehoben haben. Plinius sagt, Polygnot zuerst habe die Frauen mit durchscheinendem Gewande und mit mehrfarbigen Kopfbedeckungen, die Köpfe mit geöffnetem, die Zähne zeigendem Munde, die Mienen in mannigfaltiger Beweglichkeit gemalt. Dabei kennzeichnet schon Aristoteles den Idealismus der Formensprache Polygnots, indem er rühmend sagt, dieser Meister habe die Menschen über die Natur erhoben, während andere sie ihr gleich oder gar geringer dargestellt hätten; und die innere Größe und Wahrheit der polygnotischen Charakterschilderungen kennzeichnet er durch den griechischen Ausdruck „Ethos", der damals erst mittelbar den sittlichen Wert, zunächst, im Gegensatz zur leidenschaftlichen Erregung, zum „Pathos", die in sich gefestete, gleichmäßige Sinnesart bedeutete.



Säulenbasis von der Nordhalle des Erechtheions. Nach Baumeister. Vgl. Text, S. 287.



Kapitell von der Nordhalle des Erechtheions. Nach Puchstein. Vgl. Text, S. 287.

Die Frage, ob Polygnots Wandgemälde eigentliche Fresken auf Kalkgrund, Temperabilder auf Marmor oder gar Tafelbilder auf Holz gewesen seien, hat die Kunstgelehrten längst vergangener Jahrzehnte in Atem gehalten und tritt, nachdem sie jahrzehntelang zu gunsten der Freskomalerei entschieden schien, seit einiger Zeit aufs neue in den Vordergrund. Meint man, auf eine späte Schriftstelle gestützt, zugeben zu müssen, daß die Gemälde der „bunten Halle" in Athen auf Holzverkleidung gemalt gewesen seien, so wird man dies doch nur als eine Ausnahme betrachten dürfen. Da alle erhaltenen Wandgemälde des Altertums, von den ägyptischen und mykenischen an bis zu den pompejanischen und spätrömischen, auf den Stein oder den Kalkbewurf gemalt wurden, so können wir uns auch die Mehrzahl der Wandgemälde der thasischen Schule nicht auf Holz gemalt denken; und zwar nehmen wir mit Otto Donner von Richter an, daß sie im wesentlichen auf den nassen Kalk gemalt, also eigentliche Freskogemälde gewesen sind.



Aufbruch der Argonauten. Altgriechisches Vasengemälde im polygnotischen Stil. Nach den „Monumenti dell' Instituto" XI.

Wenn Plinius berichtet, daß schon Polygnot die Wachsmalerei gekannt habe, auf die wir zurückkommen, so kann er diese, nach allem, was wir sonst von ihr wissen, doch nicht für seine Wandgemälde, sondern nur für kleinere Arbeiten anderer Art benutzt haben.

Einzelne Seiten des äußerlichen Eindrucks der Polygnotischen Wandgemälde mögen uns immerhin einerseits einige auf weißem Grunde farbig ausgeführte etruskische Wandgemälde des 5. Jahrhunderts, die wir später kennen lernen werden, anderseits die sogenannten „polygnotischen" Vasen Roberts, Dümmlers, Milchhöfers u. a. vergegenwärtigen: Vasen wie der Krater mit der Atalante-Darstellung im Museo Civico zu Bologna, die berühmte Lekythos mit der Amazonenschlacht im Museum von Neapel und das köstliche Gefäß mit den tanzenden Mänaden im Berliner Museum. Anklänge an jene Bilder Mikons im Anakeion mögen wirklich die Darstellung des Theseus auf dem Meeresgrunde auf einem Krater des Museo Civico zu Bologna und die durch ihren strengeren Stil am ehesten hierhergehörige Schilderung des Aufbruchs der Argonauten auf einem Krater des Louvre zu Paris (s. die obenstehende Abbildung) in unserem Geiste wachrufen. Von dem Adel der Formensprache und der geistigen Hoheit des Ausdrucks der polygnotischen Kunst aber können die Nachbildungen dieser Art kaum eine Vorstellung in

uns erwecken. Hier müssen vor allen Dingen die erhaltenen Meisterwerke der gleichzeitigen und etwas jüngeren attischen Bildhauerei eintreten; und wenn es Vasen sein sollen, mag z. B. das schöne Mischgefäß mit dem Orpheusbilde im Berliner Museum (s. die Abbildung, S. 293) oder mögen die schönsten farbigen Darstellungen auf weißgrundigen attischen Lekythen uns wenigstens eine Ahnung von der Formensprache der polygnotischen Kunst verschaffen.

Den Einfluß, den die Malerei Polygnots und seiner Genossen auf die ganze griechische Kunst, die Bildnerei wie die Malerei, des 5. Jahrhunderts vor unserer Zeitrechnung ausübte, kann man sich kaum groß genug vorstellen. Man geht vielleicht sogar nicht zu weit, wenn man aus der Beschreibung des Pausanias die Berechtigung ableitet, einzelne Motive, wie diejenigen des sitzenden Mannes, der beide Arme um das linke Knie geschlungen hat, des stehenden Jünglings, der einen Fuß auf einen Felsen setzt u. s. w., überall, wo sie sich in der Kunst des 5. Jahrhunderts wiederfinden, als aus Polygnots Gemälden entlehnt zu bezeichnen, ja selbst in den Phidiasschen Parthenonreliefs nach polygnotischen Motiven zu suchen. Thatsächlich spenden die geistvollsten Kunstschriftsteller des Altertums dem Meister von Thasos ein Lob, das unverständlich wäre, wenn er nicht zu den führenden Geistern seiner Zeit gehört hätte.

Die große monumentale Wandmalerei scheint in Griechenland mit den Ausläufern der polygnotischen Kunst erloschen zu sein. Ihre Erbschaft trat die Tafelmalerei an, die zunächst noch Temperamalerei mit dem Pinsel blieb, noch keine Wachsmalerei mit dem Spatel war. Wir halten in diesen technischen Fragen, auch Bergers und Cremers abweichenden Ausführungen gegenüber, die Untersuchungen Donners für maßgebend. An der Wiege der Tafelmalerei aber stand die Bühnenmalerei Gevatter. Agatharchos von Samos wird als der Bühnenmaler, der Skenograph, genannt, der, wie für die letzten Tragödien des Aischylos, so auch für die Stücke des Sophokles die Dekorationen gemalt habe. Apollodoros von Athen aber wird als der erste Skiagraphos, d. h. Schattenmaler, bezeichnet, zugleich als der erste Staffeleimaler, der „das Vermischen und Vertreiben der Farben ineinander und die Abstufung der Farben nach Licht und Schatten" eingeführt habe. Die Ausdrücke Skenographie und Skiagraphie wurden im Altertume vielfach in der gleichen Bedeutung gebraucht. Ein Zusammenhang zwischen Apollodoros und Agatharchos ist daher um so weniger unwahrscheinlich, als wir uns auch eine Bühnenmalerei nicht ohne Licht- und Schattenabstufungen vorstellen können. Aber auch ohne gewisse perspektivische Wirkungen können wir uns eine Theaterdekorationsmalerei nicht denken; und in der That berichtet schon Vitruv, daß Agatharchos selbst eine Schrift über die Bühnenmalerei verfaßt habe, und daß, durch diese angeregt, Demokrit und Anaxagoras weitere Studien darüber veröffentlicht haben, wie durch die Linienführung von einem gewissen angenommenen Punkte aus den Bühnengemälden der Schein der Wirklichkeit zu geben sei. Man mag sich diese ältesten perspektivischen Errungenschaften so einfach vorstellen, wie man will, fortleugnen sollte man sie nicht. Jedenfalls wird man zunächst bei gerade von vorn genommenen Ansichten verstanden haben, die bildeinwärts laufenden Parallellinien zu verkürzen und einander zu nähern. Auch die Keime der Landschaftsmalerei sind, wie der Verfasser dieses Werkes schon vor einem Vierteljahrhundert, freilich zu weitgehend, ausgeführt, und wie auch Reisch noch neuerdings mit Einschränkungen zugegeben hat, in der Bühnenmalerei zu suchen aber an geschlossene landschaftliche Hintergründe ist für die Figurengemälde dieser Zeit noch nicht zu denken, und zu selbständiger Gestaltung brachte die Landschaftsmalerei es erst Jahrhunderte später; wohl aber lernte die Tafelmalerei des Apollodoros und seiner Nachfolger von der Bühnenmalerei des Agatharchos ihre mit Licht und Schatten körperhaft modellierten und vielleicht auch





Totenklage. Attische Lekythos im Berliner Museum.

Nach Franz Winter, Berliner Winckelmann-Programm 1895.

bereits Schlagschatten werfenden Gestalten sich von einfachen, erst wenig zusammengeschlossenen Hintergründen, die allmählich an die Stelle des einfarbigen Grundes traten, abheben zu lassen. Gerade hierin, vor allen Dingen in der Körpermodellierung mit Licht und Schatten, lagen die gewaltigen Neuerungen, derentwegen Plinius den Apollodoros als den Pförtner, der die Thore der Kunst geöffnet, und als den Ersten feierte, der dem Pinsel zu berechtigtem Ruhme verholfen habe. In der That bedeutete die Richtung des Apollodoros die größte Umwälzung, die die Malerei seit den ältesten Zeiten ihres Bestehens erfahren hatte: die flächenhafte Stilisierung weicht der körperlichen, räumlichen Vertiefung. Als Werke des Apollodoros nennen die Schriftquellen z. B. einen betenden Priester und einen Ajax, der vom Blitze getroffen wurde.



Orpheus. Altgriechisches Vasengemälde im polygnotischen Stil. Nach Furtwängler, Berliner Winckelmann-Programm 1890. Vgl. Text, S. 292.

Da gerade die Neuerungen des Apollodoros die Grenze bezeichnen, über die hinaus die Vasenmalerei der höheren Kunstmalerei nicht folgen konnte, ohne ihren eigenen Stilgesetzen untreu zu werden, so können von nun an noch weniger als bisher Vasenbilder herangezogen werden, um den Gesamteindruck von Meisterwerken der Tafelmalerei zu veranschaulichen. Doch mag daran erinnert werden, daß einzelne jener auf weißem Grunde farbig bemalten attischen Lekythen dieser Zeit immerhin Ansätze zu einer Modellierung der nackten Teile der Gestalten durch Schattenschraffierung zeigen. Besonders gilt dies von einem von Winter veröffentlichten Gefäße des Berliner Museums, auf dem die Klage um einen aufgebahrten Toten dargestellt ist (s. die beigeheftete farbige Tafel „Totenklage u. s. w.“). Aber nur die bräunlichen männlichen Gestalten zeigen hier diese Modellierung; die Frauenköpfe heben sich, noch ganz flächenhaft gebildet, noch weißer als der weiße Pfeifenthon von diesem ab. Gerade um den Übergang zu kennzeichnen, sind Darstellungen dieser Art von Wichtigkeit.

Für den Gesamteindruck der griechischen Tafelgemälde dieser Entwickelungsstufe kommen seit Roberts Untersuchungen vor allen Dingen einige nachgeahmte Tafelgemälde in Wanddekorationen der römischen Zeit in Betracht: zunächst die Schilderungen aus dem Frauenleben, die, altertümlich einfach, als eingelassene Tafeln auf den selbst viel freieren Fresken des „farnesinischen Hauses", jetzt im Thermenmuseum zu Rom, erscheinen; sodann einige der in Herculaneum gefundenen, im Neapler Museum aufbewahrten Gemälde auf Marmortafeln, die thatsächlich in Stuckwände eingesetzt gewesen sind: vor allen Dingen das Gemälde mit der Inschrift des Atheners Alexandros, das fünf Frauen beim Knöchelspiel in anmutiger Bewegung auf weißem Grunde schildert. Da sich Originalgemälde der Meister dieser Zeit nicht erhalten haben, erscheint es im Zweifel jedoch immer noch sicherer, sich ihren Stil nach den Schriftquellen zu vergegenwärtigen als nach späteren, absichtlich altertümlichen Nachahmungen.

Der erste Nachfolger des Apollodoros war Zeuxis, den er in einem Epigramme selbst als den Entführer seiner Kunst bezeichnete. An Zeuxis aber schlossen sich Parrhasios und Timanthes an. Diese drei Meister werden in der Regel als die Hauptvertreter einer ionischen Schule zur Zeit des Peloponnesischen Krieges der altattischen Schule, die wir bisher kennen gelernt haben, gegenübergestellt. Im Verhältnis zu den Meistern des 4. Jahrhunderts, die nach ihnen kamen, werden auch sie noch als schlicht in der Farbengebung geschildert, und schlicht waren auch sie jedenfalls noch in der malerischen Gestaltung des Hintergrundes. Aber sie schwelgten bereits in naturwahrer Modellierung der Gestalten, in überzeugender Licht- und Schattenwirkung, in der freiesten Beweglichkeit ihrer Gestalten und Gruppen. Dem Ethos der polygnotischen Kunst stellten sie den malerischen Reiz frischer, aber immer noch idealisierter Natürlichkeit entgegen. Aristoteles sagt ausdrücklich: „Die Malerei des Zeuxis besitzt kein Ethos." Aber gerade die Neuheit und Wahrheit der malerischen Anschauung dieser Meister und der malerischen Anschaulichkeit ihrer Werke erregte ungeheures Aufsehen bei ihren Zeitgenossen und trug ihnen fast ungeteilten Beifall ein. Die Anekdote, daß Zeuxis Trauben so natürlich malte, daß die Vögel nach ihnen pickten, Parrhasios aber einen Schleier über seinem Bild so getreu darstellte, daß Zeuxis selbst ihn ersuchte, doch zunächst den Schleier zu entfernen, ist zu bezeichnend für diejenigen Eigenschaften dieser Meister, die die alte Welt bewunderte, um übergangen werden zu können. Wenn neuerdings auch zur Veranschaulichung der Kunst dieser Schule einzelne Vasenbilder herangezogen werden, so konnte es sich dabei, da die Tafelmalerei jetzt ihre eigenen Wege ging, nur um die Figurenmotive als solche handeln. Den malerischen Gesamteindruck ihrer Werke können uns einerseits vielleicht noch spätere Gemälde von der Art jener Knöchelspielerinnen des Alexandros, öfters aber doch wohl, woran wir anderen Ansichten gegenüber festhalten, römische und pompejanische Wandgemälde jener strengeren Art vergegenwärtigen, die sich durch eine einfache Gruppierung vor einem bereits schlicht zusammengefaßten Hintergrunde auszeichnen. Sehen wir doch auch, daß noch manche große Maler des 16. Jahrhunderts n. Chr. ihren Gemälden bald einen schlicht schwarzen Grund, bald einen gegenständlich ausgeführten Hintergrund gegeben haben.

Zeuxis war aus Herakleia, wahrscheinlich der großen unteritalischen Stadt dieses Namens, gebürtig. In Athen scheint er Schüler des Apollodoros gewesen zu sein, den größten Teil seines Lebens aber in Ephesos verbracht zu haben; und ebendeshalb mag er zur ionischen Schule gerechnet werden. Großartig soll nach Plinius sein thronender Zeus, von Göttern umgeben, gewesen sein. Seine übrigen mythologischen Werke müssen, nach der Überlieferung, mehr oder weniger sittenbildlich aufgefaßt gewesen sein; dies gilt sicher von seiner Kentaurenfamilie,

die sich im grünen Rasen ergötzte, von seiner Penelope, deren züchtiges Aussehen gelobt wurde, von seinem mit Rosen bekränzten Eros, den er für den Aphroditetempel zu Athen gemalt hatte, und von seiner berühmten Helena im Tempel der Hera Lakinia bei Kroton in Unteritalien. Zu diesem Bilde sollen ihm die schönsten Jungfrauen der Stadt gesessen haben, damit er die Vorzüge aller in der einen Gestalt vereinige.



Das Opfer der Iphigenie. Pompejanisches Wandgemälde. Nach Photographie von Alinari. Vgl. Text, S. 297.

Parrhasios war in Ephesos zu Hause, also Jonier von Geburt, jedenfalls aber vorübergehend auch in Athen thätig, dessen Bürgerrecht er erworben zu haben scheint. Schon das Verzeichnis seiner Werke zeigt, daß er in der Schilderung von Seelenzuständen über Zeuxis hinausging. Gemälde wie sein gefesselter Prometheus, dessentwegen er, wie die späteren Rhetoriker dichteten, einen alten Sklaven zu Tode gemartert hätte, wie sein Odysseus, dessen erheuchelten Wahnsinn er zum Ausdruck brachte, wie sein Philoktetes, dessen Qualen auf Lemnos er schilderte, lagen außerhalb des Darstellungsgebietes des Zeuxis. Der Einfluß der Tragödie macht sich geltend. Wie sehr Parrhasios es liebte und verstand, auch verwickeltere Seelenzustände zu kennzeichnen, zeigte sein Bild des Demos, des Volkes von Athen, in dem er, obgleich er es

zweifellos in einer einzigen Gestalt veranschaulichte, doch alle Eigenschaften zum Ausdruck brachte, die man ihm nachsagte: jähzornig, ungerecht, unbeständig schilderte er es, aber auch erbittlich, milde und barmherzig, „und das alles zugleich", fügt Plinius hinzu. Aber auch in der Darstellungsweise ging er nach dem Urteil der alten Kunstgelehrten über Zeuxis hinaus. Er zuerst, sagt Plinius unter ausdrücklicher Berufung auf griechische Kunstschriftsteller, habe die Lehre von den Verhältnissen in der Malerei zur Anwendung gebracht, dem Antlitz sprechenden Ausdruck, dem Haupthaar Anmut, dem Munde einen sanften Reiz verliehen und nach dem Bekenntnis der Künstler in der Behandlung der Umrisse die Palme davongetragen. Daß gerade dies, wie schon Brunn dargethan, im Sinne der körperhaft wirkenden Modellierung gemeint ist, geht aus Plinius' Zusatz hervor: „denn die Extremität muß sich in sich abrunden



Herakles' Besiegung des Geryoneus. Vasengemälde des Euphronios. Nach den „Wiener Vorlegeblättern". Vgl. Text, S. 298.

und so verlaufen, daß sie noch etwas hinter sich verheißt und selbst das verrät, was sie verbirgt". Aus diesen Worten zu folgern, daß Parrhasios im Gegensatz zu Zeuxis nur noch Umrißmaler gewesen, widerspräche seiner ganzen kunstgeschichtlichen Stellung.

Timanthes, der dritte Meister der „ionischen Schule", ist wahrscheinlich auf der ionischen Insel Kythnos geboren. Später aber scheint er in Sikyon gelebt zu haben. In manchen Beziehungen wurde er noch höher geschätzt als Parrhasios. Hatte dieser in dem erwähnten malerischen Wettkampf den Sieg über Zeuxis davongetragen, so besiegte Timanthes den Parrhasios bei einem Wettbewerb auf Samos, für den beide Meister ein Gemälde des Streites, der sich zwischen Odysseus und Aias um die Waffen des Achilleus entsponnen hatte, ausgestellt hatten. Das berühmteste Bild des Timanthes, sein Opfer der Iphigeneia, aber war zugleich eines der meist genannten und gepriesenen Bilder der Altertums. Traurig hatte er den Priester Kalchas am Altare gemalt, an dem die Jungfrau geopfert werden sollte, noch trauriger Odysseus; im Antlitz des Menelaos, heißt es, hatte er darüber hinaus noch so viel Traurigkeit ausgedrückt, wie die Kunst nur irgend hergab; den Agamemnon, den Vater der Iphigeneia, aber hatte er,

da er weiter nicht gehen konnte, mit verhülltem Haupte dargestellt. Ein bekanntes pompejanisches Wandgemälde, das die Opferung der Iphigeneia wiederholt, zeigt Agamemnon in der That mit verhülltem Haupte. Daß dieses Bild des Neapler Museums in allen seinen Teilen und unmittelbar auf das Werk des Timanthes zurückgeht, ist nicht denkbar. Wird Iphigeneia hier doch zum Opferaltar getragen, während sie, nach Plinius, auf dem Bilde des Timanthes am Altare stand. Der Gesamtkomposition steht daher das Relief eines Rundaltars in den Uffizien zu Florenz vielleicht noch näher. Jedenfalls aber kommt die Steigerung des Schmerzausdrucks der vier Männer auf dem pompejanischen Wandgemälde (s. die Abbildung, S. 295) am deutlichsten zum Ausdruck; und jedenfalls verstehen wir schon diesen Nachbildungen gegenüber, was Plinius mit der Bemerkung sagen wollte, nur den Werken des Timanthes könne man immer noch mehr entnehmen, als gemalt sei; und so hoch seine Kunst stehe, noch höher stehe sein Geist.



Köpfe von einer Schale des Euphronios. Nach Klein. Vgl. Text, S. 299.

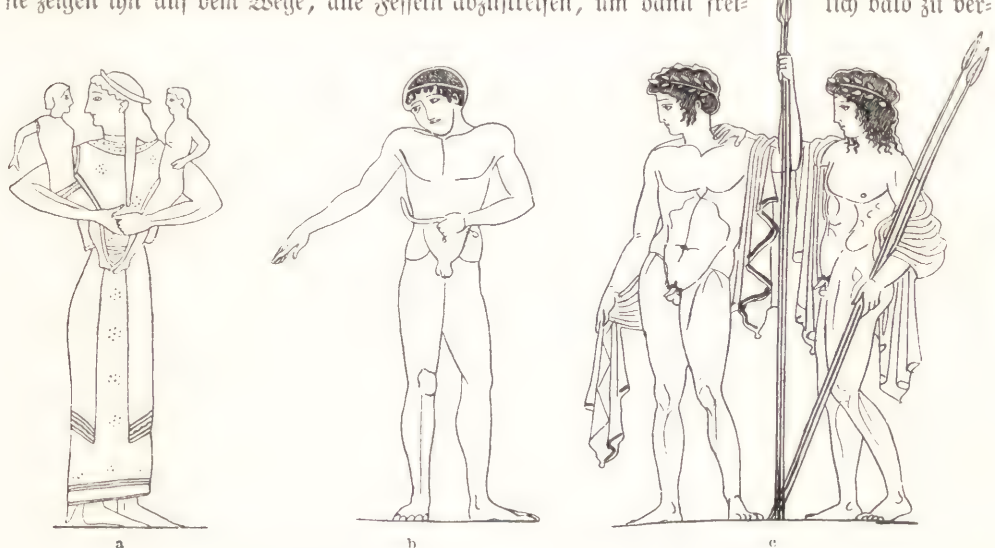
Spiegelt die Kunst des Polygnotos sich in der Bildhauerei der Blütezeit des 5. Jahrhunderts wider, so finden sich Anklänge an die Malerei des Zeuxis, Parrhasios und Timanthes in der Bildhauerei der Blütezeit des 4. Jahrhunderts, in das diese Meister jedenfalls mit ihren jüngsten eigenen Werken noch hineinreichen. Die Malerei ging der Bildhauerei eben auch in der höchsten Ausbildung des Seelenlebens voran. Diese Maler selbst aber gehören im wesentlichen noch dem 5. Jahrhundert an, in dem sie sich entwickelt haben; und überblicken wir die ganze Entwickelung der Malerei des 5. Jahrhunderts von Polygnot bis zu Timanthes, so kann es uns nicht zweifelhaft sein, daß sich zugleich der Übergang der griechischen Dichtkunst vom Epos zum Drama in dieser Entwickelung widerspiegelt.

Originalwerke der griechischen Malerei des 5. Jahrhunderts haben sich hauptsächlich auf Thongefäßen erhalten. Ziemlich belanglos sind die geretteten Reste von Originalmalereien auf Thontafeln und auf Marmor aus diesem Zeitraum, von wunderbarer Schönheit dagegen die vormals mit Farbenflächen ausgefüllt gewesenen Ritzzeichnungen auf den zerbrochenen Elfenbeinplatten der Ermitage-Sammlung zu St. Petersburg: Bruchstücke eines Parisurteils, eines Viergespanns, verschiedener Gestalten und Gruppen von jenem Adel und Zauber des Linienflusses, wie er dem Ende dieses Jahrhunderts zur Verfügung stand. Auch diese Bilder sind jedoch annähernd im Stil der **Vasenmalerei** gehalten, in der allein wir einen geschichtlichen Werdegang verfolgen können. Die Weiterentwickelung der **rotfigurigen Malerei auf schwarzem Vasengrunde**, die, auf ihrer Höhe angelangt, in der Regel auf alle anderen Farbenzuthaten verzichtet, um während einer vorübergehenden Phase ihres Niederganges einer reicheren Buntfarbigkeit Platz zu machen, nimmt jetzt unsere Hauptaufmerksamkeit in Anspruch.



Die Schale des Sosias. Nach den „Antiken Denkmälern“. Vgl. Text, S. 299.

Die großen attischen Schalenmaler der ersten Jahrzehnte des 5. Jahrhunderts knüpfen unmittelbar an die Meister des epiktetischen Kreises an, die wir bereits kennen gelernt haben (vgl. S. 256). Aber dem in Manier verflachten Stil dieses Kreises setzen sie, natürlich innerhalb der Grenzen der griechischen Gesamtauffassung, einen frischen, urwüchsigen Naturalismus entgegen. Unsere Kenntnis dieser Vasenmaler, die hauptsächlich Trinkschalen bemalt haben, hat sich von Jahr zu Jahr erweitert. Hatte Klein die Erforschung dieses Teiles der alten Vasenmalerei 1887 zu einem vorläufigen Abschluß gebracht, so erschien er bereits 1893 in dem großen Werke Hartwigs in vielfach neuem Lichte. Dem strengen Stil gehörten die Vasengemälde aller hier zunächst zu nennenden Meister trotz ihres neuen Naturgefühls noch an; aber sie zeigen ihn auf dem Wege, alle Fesseln abzustreifen, um dann freilich bald zu ver-



Entwickelung der Fuß- und Beinstellung in der griechischen Vasenmalerei. Nach Fr. Winter.
a Schwarzfigurig. Frau mit zwei Kindern im Arm. Vase in Berlin. b Rotfigurig. Athlet, sich abschabend. Vase in Bonn. c Rotfigurig. Kastor und Pollux. Vase in Bonn. Vgl. Text, S. 301.

flauen. Die ganze Entwickelung vollzieht sich in der ersten Hälfte des 5. Jahrhunderts, ist aber im wesentlichen vorpolygnotisch. Die Köpfe sind noch fast ausschließlich im Profil dargestellt.

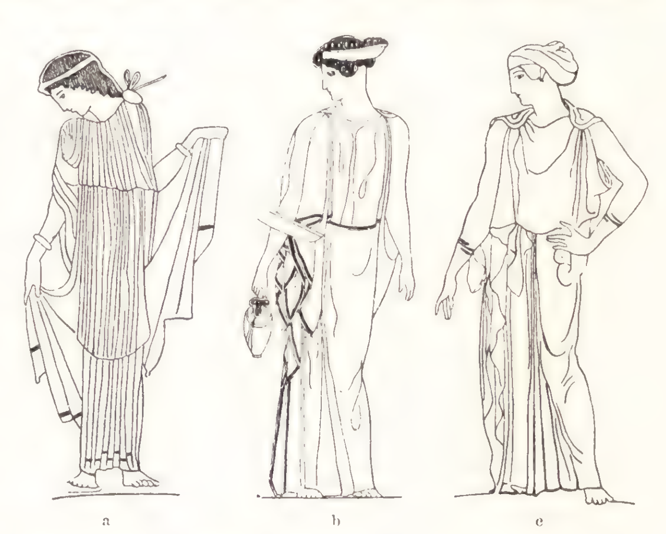
An der Spitze dieser künstlergleichen attischen Kunsthandwerker steht Euphronios, dessen Individualität nach Überwindung epiktetischer Nachklänge bald kräftig hervortritt. Seine älteren Gefäße, wie der Krater des Louvre mit dem Ringkampf zwischen Herakles und Antaios und die Münchener Schale mit der Besiegung des Geryoneus (s. die Abbildung, S. 296), verraten noch eine herbe und eckige Natürlichkeit. Stellen sie doch den Augenstern der Profilköpfe meist noch starr in der Mitte des von vorn gesehenen Auges dar. Seine jüngeren Vasen, wie die Eurystheusschale und die Theseusschale des Louvre, zeigen eine freiere Auffassung, eine rundere Durchbildung des Nackten und eine schärfere Fassung der geistigen Bezüge. Das Auge wird zwar noch nicht richtig ins Profil gestellt, aber die Profilwirkung wird annähernd dadurch erreicht, daß der Augapfel sich dem inneren geöffneten Winkel nähert. Die Hände werden ausdrucksvoll und sprechend bewegt, die Füße, selbst von vorn gesehen, ziemlich richtig verkürzt. Im Berliner Museum befindet sich die jüngste bekannte Schale mit Euphronios' Namenszeichnung. Ihre Außenbilder, Jünglinge im Pferderennen, stehen noch rot auf schwarzem Grunde, während das

Innenrund, das eine stehende Frau vor einem sitzenden Jüngling zeigt, als das älteste erhaltene Beispiel farbiger Malerei auf weißem Grunde gilt (s. die obere Abbildung, S. 297).

Bei Euphronios' Mit- und Nachstrebern werden mythische Erzählungen allmählich seltener, treten die Leibesübungen und Liebeshändel der Palästra, das ausgelassene Treiben der Bakchos- und Komoszüge, selbst unzüchtige Vorgänge immer mehr hervor.

Als ein bedeutendes Talent in noch strenger Richtung erscheint **Peithinos**, dem Furtwängler und Hartwig auch die Berliner Schale mit der Künstlerbezeichnung Sosias (s. die untere Abbildung, S. 297) zuschreiben. Von außen ist eine Götterversammlung dargestellt, von innen Achilleus, wie er seinen verwundeten Freund Patroklos verbindet. Bei aller kraftvollen Strenge der Zeichnung erscheinen hier die Augen den Profilköpfen schon richtig eingeordnet.

Zu den meistgenannten Meistern dieser Reihe gehört sodann **Hieron**, von dem Hartwig bereits achtundzwanzig bezeichnete Gefäße, hauptsächlich Trinkschalen, kannte. Wein, Weib, Gesang spielen in seinen Darstellungen die Hauptrolle. Palästraszenen fehlen. Die Außenseite seiner Berliner Schale zeigt das Treiben von Bacchantinnen vor einer Dionysosherme. Das Nackte stellt er schematischer und leerer dar als Euphronios; dafür schwelgt er in der stofflichen Behandlung der Gewänder. Innerlich bedeutender als Hieron ist **Brygos**, der ihm in manchen Beziehungen verwandt ist. Für das älteste seiner erhaltenen Werke hält Klein wohl mit Recht die Schale der Würzburger Sammlung, deren Innengrund eine Szene „bei der Hetäre", deren Außenseite Leier- und Flötenspiel, Tanz und Scherz veranschaulicht. Als das jüngste bezeichnet er die Schale des British Museum, die von außen ein Satyrspiel, von innen eine Trinkszene schildert. Diese Schale prangt in reichem Goldschmuck und ist freier und reifer in der Formensprache als die übrigen. „Brygos' Technik", sagt Klein, „ist in seinen letzten Werken von staunenswerter Vollendung. Eine malerische Tendenz zeigt sich in der Vorliebe für rote Haare, in den durch Rot angedeuteten Lichtern dunklerer Haare, in der Anwendung von Gold. Die Innenzeichnung der nackten Figuren ist klar und reich. Braune Linien und zarte Lichtstriche wirken zusammen."



Entwickelung der Gewanddarstellung in der griechischen Vasenmalerei. a bis c in zeitlicher Folge. Nach Fr. Winter. Vgl. Text, S. 301.

Endlich ist **Duris** hervorzuheben, den wir ebenfalls in seiner Entwickelung bis über die Mitte des 5. Jahrhunderts hinab verfolgen können. Mythologische Darstellungen treten auch bei ihm zurück. Seine bezeichneten Schalen befinden sich hauptsächlich in den Sammlungen des Louvre, des British Museum, des Österreichischen und des Berliner Museums. Anfangs lehnt er sich an Euphronios an. Später treten Anregungen von Hieron hinzu, so in der Louvre-Schale mit den Jünglings- und Männergruppen. Ganz er selbst aber ist er in der Berliner

Schale, deren Innenbild einen nackten Jüngling zeigt, der sich die Sandale bindet. Die eigene Weise des Duris, die uns hier frei und flüssig entgegentritt, ist jedoch zugleich schon etwas glatt und schematisch. Seine Loslösung von Euphronios wurde bei dem großen Einfluß, den er ausübte, verhängnisvoll für die griechische Vasenmalerei. Als ihr Schicksal bezeichnet Hartwig ihn. Der durch Stilgefühl gebändigte Naturalismus artete wieder in Manierismus aus.

Nach der Mitte des 5. Jahrhunderts schlug auch die griechische Vasenmalerei neue Bahnen ein. Ihre Stoffe freilich blieben dieselben. An die Stelle des strengen Stils, der unter den Händen der großen Schalenmaler zugleich von realistisch-individueller Menschlichkeit erfüllt gewesen war, trat der sogenannte schöne Stil, der reiner und weicher in den Umrissen, freier in den Wendungen und Bewegungen, zugleich aber auch wieder allgemeiner und typischer in der Auffassung des menschlichen Körpers wurde. Die Schalen und Amphoren treten zurück gegen die Hydrien, Mischgefäße und hohen Salbkrüge (Lekythen). Künstlerbezeichnungen werden immer



Bacchusfest. Altgriechisches Vasengemälde. Nach Furtwängler, „Sammlung Sabouroff". Vgl. Text, S. 301.

seltener. Doch sind immerhin einige Schalenmaler des „schönen Stils" als Nachzügler zu nennen: so Aristophanes, dessen Schale mit dem Gigantenkampf im Berliner Museum ein Muster der reinsten und weichsten Formensprache ist; so Epigenes, dessen Schale mit Achills Abschied im Cabinet de Médailles zu Paris mit der nur aus Abbildungen bekannten, viel genannten Kodros-Schale um den Preis der feinsten Schönheit streitet.

Vorzugsweise blühen jetzt die großen Vasenbilder, die, sich auf gleicher Bodenlinie bewegend, entweder das Gefäß figurenreich umgeben oder aus wenigen vornehmen Figuren („Manteljünglinge") bestehen. Daneben nimmt man die Darstellung in friesartigen Streifen übereinander wieder auf, läßt dann aber das wagerechte Trennungsband nach und nach fallen; die untere Reihe knüpft Beziehungen zur oberen an, die ihr ein Stück entgegenkommt. Es entstehen größere Darstellungen, deren Gestalten in verschiedener Höhe frei übereinander angeordnet sind und dann bald, damit sie nicht im Leeren zu schweben scheinen, durch auf- und absteigende Bodenlinien verbunden werden. Die Bilder der älteren Art, die sich auf der gleichen geraden Bodenlinie bewegen, führen uns öfter Gestalten vor Augen, die in ihrer stilvollen Schönheit einen Widerschein der Formensprache Polygnots geben, wogegen die mehrreihigen Ganzbilder, deren Formen weicher und freier werden, herangezogen zu werden pflegen, um uns die Anordnung der polygnotischen Wandbilder zu veranschaulichen; schwerlich freilich mit Recht, insofern man sich die „Figurenverstreuung", die sie manchmal üben, nicht in monumentalem

Sinne gebändigt vorstellen will. Unsere Abbildung S. 298 vergegenwärtigt uns nach Winter die Entwickelung der Fuß- und Beinstellung in der griechischen Vasenmalerei. Unsere Abbildung S. 299, der Figur a der vorigen Abbildung ebenfalls vorangestellt werden mag, veranschaulicht uns die gleiche Entwickelung der Gewanddarstellungen. Die letzte Gestalt ist die Melite der Kodros-Vase. Man ist heute geneigt, anzunehmen, daß die griechische Vasenmalerei alle Stadien des strengen und schönen Stils bis zum Ende des 5. Jahrhunderts durchmessen habe.

Den „schönen" Stil mit gleicher Bodenlinie veranschaulicht z. B. die Vase des Berliner Museums (Nr. 2402), die ein Bacchusfest darstellt (s. die Abbildung, S. 300). Zu den ältesten Vasengemälden, deren Gestalten sich von der Grundlinie losgelöst haben, um sich zunächst in zwei Reihen übereinander zu bewegen, zählt der schon erwähnte Argonauten-Krater im Louvre zu Paris, der noch der ersten Hälfte des Jahrhunderts angehören wird. Dann folgt z. B. die schöne Amazonenvase aus Cumä im Museum von Neapel; und auf der Höhe des frei-schönen Stiles stehen z. B. die beiden Berliner Hydrien (Nr. 2633 und 2634), die das Parisurteil und den Kadmoskampf mit dem Drachen darstellen.

Die Vasen mit weißem Grunde bilden neben diesen rotfigurigen eine Klasse für sich. Auch in ihnen läßt sich der Übergang von der letzten Zeit des strengen Stils bis zum frei-schönen Stil verfolgen. Schon bei einzelnen schwarzfigurigen Gefäßen tritt der weiße Grund an die Stelle des roten. Dann folgen weißgrundige Gefäße mit klaren, kaum ausgefüllten Umrißzeichnungen. Aber der weiße Grund entsprach seinem Zweck erst, als er mehrfarbig gefüllte Zeichnungen aufnahm; und schließlich vollzog sich innerhalb dieser Vasengattung, wie wir bereits gesehen haben, sogar eine Annäherung an die malerische Schattierung, die der Großmalerei seit Apollodoros geläufig war. Schalen mit farbigem Innenbilde auf weißem Grunde sind nicht eben selten. Hartwig zählte 1893 ihrer vierundzwanzig. Zu den bekanntesten gehören die Schale des British Museum, die Aphrodite auf dem Schwane darstellt, und die beiden Schalen der Münchener Pinakothek, deren eine Hera, die Himmelskönigin, deren andere Europa auf dem Stiere zeigt. Bei den höheren Gefäßen, deren Innenseiten ungeschmückt bleiben, rückt auch der weiße Grund mit dem farbigen Bilde von selbst auf die Außenseite. Als großes Mischgefäß dieser Art sei der Krater des Gregorianischen Museums des Vatikans genannt, auf dem der kleine Bakchos in den Armen des Hermes abgebildet ist. Am häufigsten aber kommt diese Technik bei den attischen Grablekythen in Anwendung. Ihre Lieblingsdarstellungen, die sich fast ausschließlich auf den Totendienst beziehen, sind die Klage um den auf seinem Lager



Der sogenannte Omphalos-Apollon im Museum zu Athen. Nach Photographie. Vgl. Text, S. 302.

ausgestellten Verstorbenen, seine Bestattung durch die Flügelgestalten „Tod“ und „Schlaf“, die Bekränzung seines Grabsteines, an dem er manchmal noch wie ein Lebender sitzt, und seine Überfahrt ins Schattenreich im Nachen des grausen Fährmannes Charon. Wo Toilettenszenen vorkommen, bedeuten sie, wie Weißhäupl dargethan hat, die Vorbereitungen zum Grabesgange; auch der Gang zum Grabe selbst erscheint als Vorstufe der Trauer am Grabe oder der Bekränzung des Grabes. Die Farbengebung pflegt nur teilweise erhalten zu sein. Das Blau z. B., das auf manchen dieser Vasen ursprünglich neben einem kräftigen Rot eine Rolle spielte, hat sich häufig verloren. Besonders zahlreich sind die Gefäße dieser Art in den athenischen Sammlungen vertreten. Ausgewählte attische Lekythen kann man auch im Berliner Museum und im Louvre zu Paris kennen lernen. Zu den bekanntesten gehört die von Benndorf veröffentlichte Lekythos mit der Totenklage im Österreichischen Museum zu Wien. Die nackten Teile erscheinen hier auf dem Pfeifenthongrunde noch einfach umrissen. In reicherer und vollerer Färbung erscheinen einige Vasenbilder der Berliner Sammlung, die die Schmückung der Grabstele wiedergeben. Ganz am Ende der Entwickelung aber stehen jene Lekythen des Berliner Museums mit malerisch behandelter Fleischmodellierung, deren besterhaltene, die wieder die Klage um den aufgebahrten Toten darstellt, durch Winter veröffentlicht worden ist (vgl. die farbige Tafel bei S. 293).



Apollon des Kasseler Typus im Louvre.
Nach Photographie.

Auch die Formensprache der griechischen Bildhauerei erfuhr schon während der Perserkriege eine allmähliche Weiterentwickelung. Die stilistischen Fortschritte von den genannten reifarchaischen „Apollon“-Statuen (vgl. S. 270 und 271) zu den Werken, die sich zunächst an sie anschließen, wie zu dem marmornen sogenannten Omphalos-Apollon des Athenischen Museums (s. die Abbildung, S. 301), wie zu dem sogenannten Kasseler Apollon (s. die obenstehende Abbildung) und wie zu dem sitzenden Bronzeknaben des Kapitolinischen Museums, der sich den Dorn aus dem Fuße zieht (s. die Abbildung, S. 303), sind für ungeübte Augen kaum bemerkbar. Das griechische Profil, in dem Nase und Stirn in einer Linie liegen, ist jetzt vollständig ausgebildet; und die Entlastung des Spielbeins wirkt, ohne daß seine Fußsohlen sich sofort vom Boden loslösen, immer deutlicher auf die Gesamthaltung der Standbilder ein. Gerade diese Entwickelungsstufe ist von besonderer Wichtigkeit, weil sie, von unendlichem Reize der keuschen, strengen Formensprache, zugleich die Stufe jener letzten, reifsten „Vorblütezeit“ ist, die auf dem Gebiete der Malerei durch Polygnot bezeichnet wird. Drei Bildhauer sind hier vor allem zu nennen: Pythagoras von Rhegion in Unteritalien, Kalamis von Athen und Myron von Eleutherai in Böotien.

Pythagoras, vielleicht Samier von Geburt, soll in Rhegion Schüler des Klearchos gewesen sein, vornehmlich aber für Delphi und Olympia gearbeitet haben. Bronzestatuen von Siegern im Wettkampf bildeten Hauptgruppen seiner Schöpfungen. Zu seinen berühmtesten

Bildwerken, die in Sizilien und Unteritalien standen, aber gehörten zwei Darstellungen aus der Götter- und Heldensage: der verwundete Philoktet zu Syrakus und die Europa auf dem Stier zu Tarent. Mit seiner Kunstrichtung beschäftigten sich schon die alten Schriftsteller. „Er drückte zuerst die Sehnen und Adern aus", sagt Plinius, „und behandelte das Haar mit größerer Sorgfalt." Er wird, etwa vom Standpunkt der Sehnen- und Aderbildungen ausgehend, wie wir sie am sterbenden Krieger des Ägineten-Ostgiebels kennen gelernt haben (vgl. S. 264), in der Belebung der Oberfläche der Gliedmaßen fast bis zur Vollendung gelangt sein. Aber auch im Ebenmaß der Verhältnisse und im Rhythmus der Bewegung werden ihm ähnliche Fortschritte zugeschrieben. Vom Philoktet meint man Nachbildungen in geschnittenen Steinen zu besitzen; und es ist bezeichnend, daß wir in ihnen, um mit Brunn zu reden, „zuerst eine Kreuzung der Glieder in der Weise finden, daß sich in der Bewegung rechter Arm und linker Fuß entsprechen und umgekehrt." Zu den Werken, die Furtwängler in unmittelbare Beziehung zu Pythagoras setzt, gehören z. B. ein „Faustkämpfer" im Louvre und der Jünglingskopf von Perinthos im Albertinum zu Dresden. Die Art des Meisters meint er sogar in jenem berühmten sitzenden jungen „Dornauszieher" (vgl. nebenstehende Abbildung) des Kapitolinischen Museums zu Rom zu spüren. Es ist das Bildnis eines Siegers im Wettlauf, der sich mit der Rechten den Dorn, in den er getreten, aus dem linken Fuße zieht. Doch ist dieses stille, fein empfundene Werk dem Pythagoras höchstens von ferne anzunähern.



Dornauszieher. Altgriechische Bronzestatue im Kapitolinischen Museum zu Rom. Nach Photographie. Vgl. Text, S. 302.

Kalamis war der athenische Hauptmeister der kimonischen Periode; aber sein Ruhm blieb nicht auf Athen beschränkt, sondern verbreitete sich rasch über die ganze griechische Welt. Wir hören, daß er in Sikyon, in Delphi und Olympia mit den peleponnesischen Meistern wetteiferte. Einen bronzenen Apollon-Koloß von 30 Ellen Höhe schuf er für Apollonia am Schwarzen Meere; ein Gold-Elfenbeinwerk war sein Standbild des unbärtigen Heilgottes Asklepios in dessen Tempel zu Sikyon. Im Gegensatz zu Pythagoras war Kalamis überhaupt in erster Linie Götter- und Frauenbildner. Zu seinen meistgepriesenen Werken gehörte die Gestalt der Priesterin Sosandra, zu den Göttern, die er vorzugsweise darstellte, der Apollon; und als einer Besonderheit mag seines Standbildes des Hermes, der einen Widder auf den Schultern trug, gedacht sein. Von der Sosandra und dem Hermes geben vielleicht die Reliefgestalten einer züchtigen Frau und eines Götterboten als Widderträgers auf zwei Seiten eines kleinen Altars in Athen eine annähernd richtige Vorstellung. Wenigstens sind es feine und anmutige Gestalten innerhalb des noch archaisch angehauchten Stiles; und Feinheit und Anmut sind gerade die Eigenschaften, die schon den Alten an den Werken des Kalamis auffielen. Seinen Apollontypus aber glaubt man in jenem marmornen „Omphalos"-Apollon im National-Museum zu Athen (vgl. S. 301) zu erkennen, der als Weiterentwickelung des Bronze-Apolls von Pompeji (vgl. S. 275) erscheint. Die Schultern sind weniger breit im Verhältnis zu den Schenkeln, das Schamhaar ist nicht mehr fortgelassen wie bei diesem. Das entlastete rechte Bein tritt etwas weiter vor; das Fleisch ist voller und saftiger gebildet;

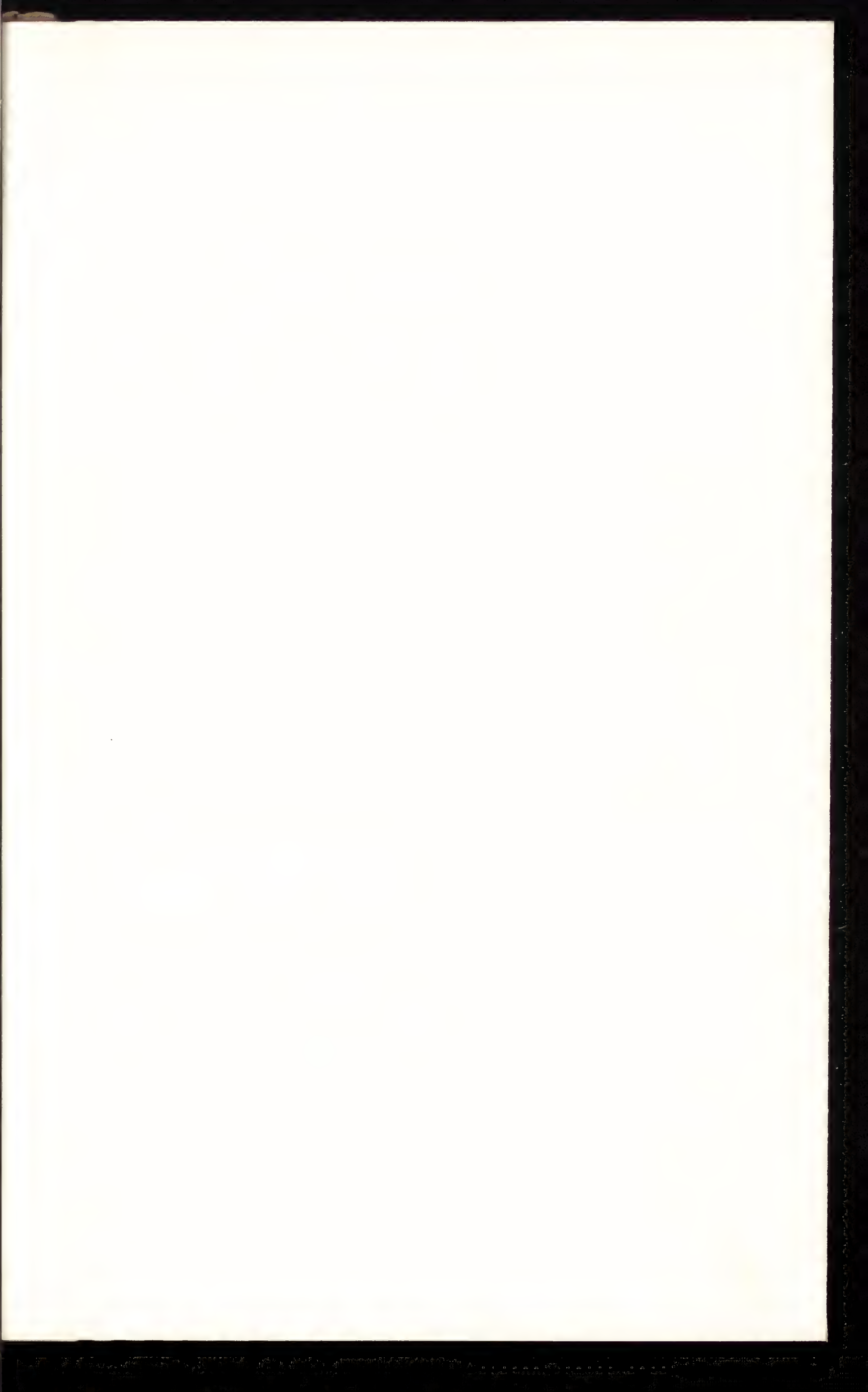
vor allen Dingen ist der Kopf nicht sinnend geneigt, sondern blickt thätig aufrecht ins Leben hinaus. Die Entwickelungsstufe, der Kalamis angehörte, kennzeichnen noch römische Schriftsteller, wie Cicero und Quintilian, im allgemeinen deutlich genug, wenn sie hervorheben, „hart“ seien auch seine Werke noch; allerdings „weicher“ als diejenigen des Kanachos (vgl. S. 262), aber noch härter als diejenigen des Myron.

Myron gehört bereits zu den weltberühmten Meistern. Seine eherne Kuh ist unzählige Male besungen worden. Sie war so lebendig gestaltet, daß die Dichter sie atmen zu sehen und brüllen zu hören glaubten. Doch bezeichnet auch Myrons Kunst erst die letzte Vorstufe der völlig freien Beherrschung der Formen. Als sein Lehrer wird Ageladas in Argos (vgl. S. 262) genannt; und in der That scheint seine Kunst wenigstens mit einigen ihrer Wurzeln im altargivischen Boden zu haften. Aber Athen war die Hauptstätte seiner Wirksamkeit; und Athen gehört seine Schule an. Unter seinen Werken, die, abgesehen von einigen Silberziselierungen, durchweg in Erzguß ausgeführt waren, nehmen wieder die Standbilder von Siegern im Wettkampf den Hauptplatz ein. Berühmt und besungen war sein „Läufer“ Ladas. Es schien, „als ob der letzte Atem aus den hohlen Weichen seinen Lippen entflöhe“. Nicht minder berühmt war sein „Diskobolos“, sein Diskuswerfer, ein Jüngling, der im Begriff ist, im Wettwurf die schwere metallene Scheibe, die er in der Rechten hält, so weit wie möglich von sich zu schleudern. Unerhört war es, daß Myron den Augenblick der höchsten Bewegung darzustellen wagte, den Augenblick kurz vor dem Entfliegen der Wurfscheibe, den Augenblick, wo der rechte Arm weit zum Wurf ausholt und dem entsprechend der ganze Körper auf dem rechten Fuß ruht, dessen Zehen sich krampfhaft krümmen, der linke Fuß nur noch leicht mit den Zehen den Boden berührt, der linke Arm aber durch die plötzliche Verschränkung des ganzen Körpers nach der rechten Seite hinüberpendelt. Seinen Athletenstatuen schlossen sich Heroen- und Göttergestalten an. Eine seiner bekanntesten Gruppen stellte Athena und Marsyas dar. Der Satyr Marsyas staunte die von Pallas Athene erfundene, aber verworfene und zu Boden geschleuderte Flöte in lebhafter Bewegung an, begierig, sie aufzuheben, aber doch erschreckt zurückweichend.


Kopie nach Myrons Diskuswerfer im Palazzo Lancelotti zu Rom. Nach Overbeck.

Der Diskobolos ist in verschiedenen Marmorkopien auf uns gekommen, deren vollständigste und beste aus dem Palazzo Massimi in den Palazzo Lancelotti zu Rom übergegangen ist (s. die obenstehende Abbildung), während die bekannteste, deren Kopf leider modern ist, sich im Vatikan zu Rom befindet. Der in seiner Herbheit reizvolle Rest von Altertümlichkeit, der Myron anhaftet, spricht sich am deutlichsten in der Behandlung des Haares aus, das noch in steife, kurze Löckchen ausläuft, während es auf dem Oberkopfe gewellt anliegt. Am besten hat Studniczka die verschiedenen erhaltenen Köpfe, die auf Myrons Diskobolos zurückgehen, gekennzeichnet. Die Haarbehandlung des Meisters vergegenwärtigt am deutlichsten der Kopf im Berliner Museum.

Die Gruppe der Athena und des Marsyas lernen wir aus einer Münze, einem Relief und einem rotfigurigen Vasenbilde kennen. Der Marsyas allein hat sich in einer unterlebensgroßen



OESTLICHE GIEBELGRUPPE VOM

VORBEREITUNG ZUM WETTRENNEN ZWI

DIE ERGÄNZTEN TEILE SIND DUNKEL GESTRICHEN

WESTLICHE GIEBELGRUPPE VOM

KAMPF DER LAPITHEN UND KENTAUREN BEI DER

DIE ERGÄNZTEN TEILE SIND DUNKEL GESTRICHEN

Die Giebelgruppen vom Zeustempel zu Olympia. *Nach Photographieen der unter Ge*

H ZEUS · I OINOMAOS · K STEROPE · L DER WAGENLENKER MYRTILOS · M GESPANN DES OINOMAOS · N

VOM ZEUSTEMPEL ZU OLYMPIA
...NEN ZWISCHEN OINOMAOS UND PELOPS

DIE ERGÄNZTEN TEILE SIND DUNKEL GESTRICHEN

L APOLLON · M THESEUS · N KENTAUR · O LAPITHIN · P KENTAUR · Q LAPITH · R LAPITHIN · S KENTAUR · T LAPITH · U ALTE DIENERIN · V LAPITHIN

VOM ZEUSTEMPEL ZU OLYMPIA
HOCHZEIT DES PEIRITHOOS UND DER DEIDAMEIA

DIE ERGÄNZTEN TEILE SIND DUNKEL GESTRICHEN

...er Georg Treus Leitung in Dresden wiederhergestellten und im Albertinum aufgestellten Bildwerke.



Erzfigur des British Museum und einer nicht richtig ergänzten lebensgroßen Marmorgestalt des Laterannuseums erhalten (s. untenstehende Abbildung). Der Satyr ist nicht minder lebendig bewegt als der Diskobolos, doch aber in seiner Haltung und Gestaltung durchaus verschieden von diesem. „Hier", sagt Furtwängler, „der wohlgepflegte Jüngling aus guter Familie — dort der verwilderte, sehnige, magere Waldmensch; hier der wohlgenährte, in der Palästra sorgfältig geschulte Körper, der mit kraftvollem Schwunge eine erlernte Bewegung schön und regelmäßig ausführt — dort der ungehobelte, rauhe Geselle, der nur regelloses Hüpfen und Springen gewohnt ist, von ungezügelten Leidenschaften geplagt, jetzt von Neugier und Furcht zugleich befallen."

Weniger überzeugend ist die Rückführung einer Reihe erhaltener ruhigerer Standbilder auf schriftlich überlieferte Werke Myrons. Völlig überzeugen uns nicht einmal Furtwänglers Ausführungen in Bezug auf den sogenannten Kasseler Apollon, von dem ein besseres Exemplar als in Kassel im Louvre zu Paris erhalten ist (vgl. die Abbildung, S. 302). Beide Sohlen haften hier noch am Boden; aber der Fuß des unbelasteten Beines ist noch mehr nach auswärts gestellt als bei den älteren Gestalten. Das kräftige Untergesicht, in dessen leicht geöffnetem Munde die Zähne sichtbar werden, die in der Mitte etwas gehobene Stirn, die stark vorspringenden Brauenbogen, die scharf modellierten Augenlider geben dem Kopfe ein reizvolles Eigenleben. Jedenfalls entspricht die Erscheinung dieser Bildwerke nur teilweise den Eigenschaften, mit denen Plinius Myron kennzeichnet, wenn er sagt, er habe der Wahrheit mannigfaltigere Seiten abgewonnen, habe das Ebenmaß sorgfältiger beobachtet als frühere Künstler, aber trotzdem das Haupt- und Schamhaar noch altertümlich streng gebildet und, ganz der körperlichen Darstellung zugewandt, das Empfindungsleben noch nicht auszudrücken verstanden.



Marsyas des Laterans. Nach Photographie.

An der Spitze der griechischen **Monumental-Bildnerei** dieses Zeitraumes stehen die **Bildwerke vom Zeustempel zu Olympia**: die Giebelgruppen und die Metopen, diese wie jene aus parischem Marmor gehauen. Die Darstellungen des Ost- und Westgiebels haben sich im engsten Anschluß an die Beschreibung, die Pausanias etwa 600 Jahre nach ihrer Entstehung von ihnen entwarf, mit den zahlreichen wieder aufgefundenen Bruchstücken überzeugend herstellen lassen. Die Originalstücke sind im Museum zu Olympia aufgestellt. Mit ihrer Ausgrabung, ihrer Ergänzung und ihrer Anordnung an den Dreieckwänden ist der Name Georg Treus unzertrennlich verbunden. Seine Aufstellung der ergänzten Giebelgruppen in der Dresdener Sammlung ist, wenn sie in Bezug auf die Stellung einzelner Gestalten auch immer noch bestritten ist, gerade deshalb überzeugend, weil nur sie zwanglos der Beschreibung des Pausanias folgt und zugleich ohne Zwang die Giebeldreiecke füllt. Unsere Abbildung (s. die beigeheftete Tafel „Die Giebelgruppen vom Zeustempel zu Olympia") zeigt die Gruppen daher auch in der Dresdener Ergänzung und Aufstellung. Im

Ostgiebel ist der Augenblick vor dem Beginne der verhängnisvollen Wettfahrt zwischen Pelops und Oinomaos dargestellt. Wer den Oinomaos in der Wettfahrt besiegte, sollte seine einzige Tochter, Hippodameia, heimführen, wer besiegt würde, aber den Tod erleiden. Schon eine Reihe von Freiern war auf diese Weise ums Leben gekommen, als Pelops, des Tantalos Sohn, sich einstellte und dadurch den Sieg errang, daß er den Myrtilos, den Wagenlenker des Oinomaos, bestach. Zeus steht in der Mitte, unter der Giebelspitze, größer als die übrigen, die Sterblichen. Zu seiner Rechten stehen Pelops und Hippodameia, zu seiner Linken Oinomaos und dessen Gattin Sterope. Dann folgen, schon angeschirrt, links und rechts, der Mitte zugewandt, die beiden Viergespanne, vor denen ihre Wagenlenker am Boden sitzen, während hinter ihnen hockende, sitzende oder knieende Nebenfiguren sich dem enger werdenden Raume anpassen und ganz links und rechts zwei mit aufgestützten Ellbogen ausgestreckt am Boden liegende Gestalten die Giebelecken füllen. Pausanias bezeichnet diese liegenden Gestalten als die Flußgötter von Olympia, den Alpheios und den Kladeos. Man meint neuerdings, um die Mitte des 5. Jahrhunderts seien liegende Flußgötter noch nicht dargestellt worden, Pausanias habe hier mit den Augen seiner eigenen, späteren Zeit gesehen, in Wirklichkeit seien namenlose Zuschauer gemeint. Curtius und Overbeck haben jedoch bis zuletzt an der Angabe des Pausanias festgehalten; und uns scheint diese Frage wenigstens noch nicht völlig spruchreif zu sein. Die Haltung aller Gestalten des Ostgiebels zeigt eine Ruhe, die der Aufregung des dargestellten Augenblicks widerspricht. Man hat gemeint, der Künstler habe an „die Stille vor dem Sturm" gedacht; thatsächlich scheint er jedoch nicht im stande gewesen zu sein, den plastisch etwas spröden Gegenstand lebendiger zu gestalten. Die Symmetrie ist nicht mehr ganz so schematisch gewahrt wie in den Äginetengiebeln, aber doch starrer als in allen späteren Giebeldreiecken. Die einzelnen Gestalten sind gleichwohl nicht schlecht charakterisiert; und in ihrer Gesamthaltung mit Stand- und Spielbein, mit noch am Boden haftenden Sohlen, aber schon nach auswärts gestellten Füßen spricht sich die letzte Phase des Archaismus nicht minder deutlich aus als in der immer noch herkömmlichen Haarbehandlung und in dem immer noch befangenen, wenngleich nicht mehr steif gefältelten Fluß der Gewandung. Die Gewandfigur der Sterope erinnert auffallend an die sogenannte Hestia Giustiniani im Museo Torlonia zu Rom.



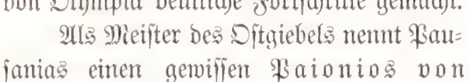
Herakles, Atlas und eine Nymphe. Metope vom Zeustempel zu Olympia. Nach Photographie. Vgl. Text, S. 308.

Im Westgiebel ist der Kampf der Kentauren und Lapithen auf der Hochzeit des Peirithoos dargestellt. Die Lapithen hatten die wilden Kentauren des Gebirges zur Hochzeit ihres Helden Peirithoos mit der schönen Deidameia eingeladen. Der Kentaur Eurytion vergriff sich im Rausch an der Braut. Darüber kam es zwischen den Wirten und ihren halb tierischen Gästen zum

Kampfe, der durch Theseus, des Peirithoos Busenfreund, zu gunsten der Lapithen entschieden wurde. Hier steht Apollon, der Retter der Menschen, größer als sie, mit gebietend ausgestreckter Rechten in der Mitte des Giebels. Unter seinem Schutze kämpft rechts vom Beschauer Theseus gegen einen Kentauren, dem eine geraubte Frau, zwischen seinen Vorderhufen in seinem Arm sich sträubend, Haupt- und Barthaar zaust, kämpft links Peirithoos gegen Eurytion, der Deidameia im Arm hält. Dann folgen links und rechts zwei Kentauren, deren einer den Lapithen, der ihn würgt, in den Arm beißt, während der andere den schönen Mundschenk zu rauben versucht. Noch weiter links und rechts folgt an jeder Seite eine Gruppe, in der der Kentaur, schon zu Boden gedrückt, von dem gleichfalls auf ein Knie gesunkenen Lapithen bezwungen wird. Die jungen Zuschauerinnen in den äußersten Ecken werden von einigen für die Nymphen des Pelion erklärt. Im Gegensatz zu der steifen Ruhe des Ostgiebels herrscht im Westgiebel die wildeste Bewegung. Die äußerst wahr beobachteten Bewegungen werden nach den Gesetzen strenger Symmetrie, sonst aber ohne Rücksicht auf ästhetische Forderungen folgerichtig durchgeführt. Die Formensprache steht hüben auf nahezu demselben Standpunkte wie drüben; und eine reiche Bemalung that neben bronzenem Beiwerk hier wie dort das Ihre dazu, die Absichten der Plastik im realistischen und im dekorativen Sinne zu verwirklichen. Gegenüber dem Äginetengiebel hat auch die Gruppenbildung durch die innerliche und äußerliche Annäherung der Gestalten aneinander in den Giebeln von Olympia deutliche Fortschritte gemacht.



Zeus und Hera. Metope von Selinunt. Nach Photographie von Alinari. Vgl. Text, S. 308.



Als Meister des Ostgiebels nennt Pausanias einen gewissen **Paionios von Mende** in Thrakien; als Meister des Westgiebels bezeichnet er **Alkamenes**, der schon ein Schüler des Phidias war. Die herrschende Meinung verwirft auch in diesem Falle das Zeugnis des griechischen Reiseführers. Paionios, meint man, sei nach Maßgabe des erhaltenen, mit seinem Namen bezeichneten Werkes, das wir kennen lernen werden, ein anderer, reiferer Meister als der Künstler des Ostgiebels; und auch alles, was wir von Alkamenes wissen, vertrage sich nicht mit dem Stile des Westgiebels. In der neueren Kunstgeschichte kennen wir freilich Beispiele noch schärferer Stilwandlungen, die bekannte Meister durchgemacht haben; aber es ist zuzugeben, daß besonders die Zurückführung des Westgiebels auf Alkamenes recht unwahrscheinlich ist. Unzweifelhaft stehen die Giebelgruppen von Olympia noch auf der letzten Stufe des archaischen Stils; und unzweifelhaft bezeichnen sie der zielbewußten Kunst Athens und Argos-Sikyons gegenüber zugleich die Stufe einer gewissen provinziellen Befangenheit.

Die **Metopen** des Zeustempels von Olympia stehen mit seinen Giebelgruppen auf der gleichen Entwickelungsstufe, erscheinen aber reifer, weil sie sorgfältiger gearbeitet sind. Die

zwölf Tafeln, die im Säulenumgang die beiden Schmalseiten der Cella schmückten, stellten die zwölf Hauptthaten des Herakles dar: an der Westseite die Besiegung 1) des nemeïschen Löwen, 2) der lernäischen Hydra, 3) der stymphalischen Vögel, 4) des kretischen Stieres, 5) des kerynitischen Hirsches und 6) der pontischen Amazonen; an der Ostseite 7) die Ablieferung des erymanthischen Ebers, 8) die Entführung der Rosse des Diomedes, 9) die Bewältigung des dreileibigen Riesen Geryones, 10) das Abenteuer mit Atlas und den Hesperidenäpfeln, 11) die Heraufholung des Höllenhundes Kerberos, 12) die Reinigung des Stalles des Augeias. Bedeutende Bruchstücke dieser Reliefs, die schon seit den französischen Ausgrabungen von 1849 bekannt sind, wie z. B. der Löwe der ersten, die Athena der dritten, der größte Teil der vierten und wesentliche Teile der neunten Metope, befinden sich im Louvre zu Paris. Von den Metopen, die erst die deutschen Ausgrabungen zu Tage gefördert haben, ist die zehnte, die Herakles, die Last des Atlas tragend, darstellt (s. die Abbildung, S. 306), am besten erhalten. In ihrer reinen, gemessenen Formensprache gehört sie zu den Zierden des Museums von Olympia. Die Einzelbildung des Haupthaares war auch hier wie auf den übrigen Darstellungen dieser Reihe der farbigen Ausführung überlassen.



Marmor-Nachbildung der Athena Parthenos des Phidias. Nach Photographie. Vgl. Text, S. 309.

Den Metopen des Zeustempels von Olympia reihen sich diejenigen des Heratempels (E) vom Osthügel zu Selinunt an. Diese befinden sich jetzt im Museum zu Palermo. Am besten erhalten sind die vier Reliefplatten, welche die Bewältigung des Giganten Enkelados durch Athene, die Zerreißung des Aktaion durch die Hunde der Artemis, die Tötung der Amazonenkönigin durch Herakles und die Vermählung des Zeus und der Hera (s. die Abbildung, S. 307) darstellen. Daß nur die nackten Teile der Frauen hier aus Marmor eingesetzt sind, während die Stücke im ganzen aus gröberem Kalkstein bestehen, beweist an sich schon, daß die nackten Teile derartiger Bildwerke in dieser Zeit nicht mehr unter dem gleichen Farbenüberzug mit den Gewändern verschwanden, sondern ihre natürliche Helligkeit nur leicht getönt zur Geltung brachten. Das Haar ist hier plastisch in den strengen Formen des alten Stils herausgearbeitet. Die Bewegungsmotive sind von sprechender Deutlichkeit. Wie Herakles die besiegte Amazonenkönigin zurückdrängt, sie mit der Linken am Haare packend und seinen linken Fuß auf ihren rechten setzend, veranschaulicht aufs deutlichste, aber auch aufs maßvollste den Augenblick seines Sieges. Wie Hera in bräutlicher Befangenheit vor dem sitzenden Himmelskönig steht, der mit der Rechten ihr linkes Handgelenk faßt und sie dadurch zwingt, den Schleier zu lüften, das ist mit packender Anschaulichkeit und zugleich mit wunderbarer Keuschheit und Reinheit des Empfindens gestaltet. Wenn man betont, daß auch derartige Darstellungen noch eine gewisse altertümliche





Elische Münzen mit Phidias' Zeus von Olympia. a Kopf der Pariser Münze. b Ganze Gestalt der Florentiner Münze. Nach Overbeck. Vgl. Text, S. 310.

Gebundenheit zeigen, so sollte man nicht vergessen, hinzuzufügen, daß gerade in der Strenge dieser Kunst ein eigenartiger Reiz liegt. Die Knospe, die im Begriffe ist, aufzubrechen, übt oft einen größeren Zauber auf uns aus als die voll erschlossene Blüte, die schon ans Verblühen mahnt.

Ihre erste Vollblüte erreichte die Kunst der Menschheit in den Schöpfungen des Phidias, des großen Freundes des Perikles. Für die griechische Kunst, die das Individuelle dem Typischen unterordnete, bezeichnen seine Werke zugleich die höchste Vollendung ihrer eigensten Eigenart. Die vollste Edelreife der Formen vermählt sich in ihnen mit der strengsten Gesetzmäßigkeit der Anordnung; und das reinste Naturgefühl verbindet sich mit der höchsten Erhabenheit der geistigen Empfindung zu einer unauflöslichen Einheit.

Phidias (Pheidias) war Athener wie sein Lehrer Hegias (vgl. S. 266); durch Hegias, der ein Schüler des großen Argivers Ageladas (vgl. S. 262) war, aber wirkte die argivische Schulüberlieferung auf ihn ein. Seiner ganzen Lebenszeit nach gehörte er dem 5. Jahrhundert vor unserer Zeitrechnung an. Daß er schon in der kimonischen Periode große Werke geschaffen, wird neuerdings besonders von Furtwängler aufs entschiedenste bestritten. In der Athena Promachos, dem kolossalen Erzbilde der Göttin, das zwischen dem Parthenon und dem Erechtheion auf der Burg von Athen stand, sieht man ein Denkmal nicht sowohl der Schlachten bei Marathon und Salamis als des erst um 445 erfolgten vorläufigen Abschlusses der fortgesetzten Perserkriege. Wie der Anfang des Phidias aber gibt auch sein Ausgang zu Zweifeln Anlaß. Daß er, fälschlich der Unterschlagung angeklagt, im Gefängnis gestorben, scheint sicher zu sein; und die Überlieferung, daß sein Tod in Athen erfolgt sei, verdient den Vorzug vor der anderen, die ihn nach Elis verlegt. Allein man braucht daraus nicht zu folgern, daß das gewaltige Goldelfenbeinbild des Zeus, mit dem er im Auftrag der Eleer den großen Tempel zu Olympia geschmückt hat, älter gewesen sei als das nicht minder hehre Goldelfenbeinbild der Athena Parthenos im Parthenon zu Athen. Jedenfalls ist es unwahrscheinlich, daß er nach Olympia berufen worden, ehe er sich durch das Athenabild in seiner Vaterstadt berühmt gemacht hatte. Auch zeigen die Spuren des Unterbaues seines Zeusbildes im Tempel zu Olympia, daß es erst längere Zeit nach der Vollendung des Götterhauses errichtet worden.



Marmor-Apollon des Thermenmuseums zu Rom. Nach Photographie. Vgl. Text, S. 312.

Das Kolossalstandbild der jungfräulichen Göttin Pallas Athene im Parthenon zu Athen und das Kolossalbild des thronenden Zeus in dessen Tempel zu Olympia! Diese beiden Schöpfungen sind die großen Hauptsonnen am Kunsthimmel des Phidias. Das etwa 12 m hohe Standbild im Parthenon hat Phidias wahrscheinlich zwischen 447 und 438 v. Chr. geschaffen. Den Beschreibungen der alten Schriftsteller gesellen sich attische Münzen und griechische und römische Marmorstatuen, uns eine Vorstellung von diesem Meisterwerke zu übermitteln. Unter den erhaltenen Statuen ist die in der Nähe des Varvakeion zu Athen ausgegrabene, 1 m hohe Marmor-Athena im Athenasaale des Nationalmuseums zu Athen als unmittelbare Nachbildung des Parthenonbildes, wenn auch römischer Arbeit, von entscheidender Bedeutung (s. die obere Abbildung, S. 308). Geradeaus blickend, in festlicher, heiterer Friedenshaltung stand die Göttin

da. Das rechte Bein war das Standbein, der linke, etwas zurückgezogene und zur Seite gestellte Fuß ruhte nur auf seinem Ballen. Die Göttin trug ein langes, faltenreiches Goldgewand (Peplos), dessen Überschlag durch einen Schlangengürtel zusammengehalten wurde, einen reich mit Flügelpferden, Greifen und einer Sphinx geschmückten Goldhelm und als Brustkragen die Ägis mit dem elfenbeinernen Medusenhaupte. Auf der vorgestreckten Rechten hielt sie eine geflügelte Siegesgöttin. In der Goldelfenbeintechnik, die ihre getönten Elfenbeinplatten und ihre mit Schmelzfarben gehobenen Goldplatten um einen wahrscheinlich schon völlig plastisch ausgearbeiteten Holzkern legte, erheischte dieses Motiv bei der Größe des vorgestreckten Armes und dem Gewicht der Nike eine Stütze unter der vorgestreckten Hand; und diese zeigt uns in Gestalt einer Säule in der That nicht nur die Varvakeionstatue, sondern auch eine attische Bleimarke. Die gesenkte Linke ruhte auf dem neben der Göttin stehenden Schilde, unter dem sich die Erichthoniosschlange, das Sinnbild der attischen Erdensöhne, hervorwand. Der Schild selbst war von außen in leicht erhabener Arbeit mit einer Darstellung des Kampfes zwischen den Griechen und Amazonen geschmückt. Ein Marmorschild des British Museum mag uns diese Seite des Schildes annähernd vergegenwärtigen. Man erkennt die ungetrennte zweireihige Darstellungsweise der Vasen des polygnotischen Stils; und man glaubt auch unter den Streitern an den individuelleren Zügen das Bildnis des Phidias zu erkennen, das der Meister nach alten Nachrichten auf diesem Schilde angebracht hatte. Von dem Adel der Formen, von der Anmut der Haltung und von der hohen Durchgeistigung der reinen, feinen Züge, die wir an der Athena Parthenos voraussetzen müssen, geben uns freilich weder die Beschreibungen noch die Nachbildungen, zu denen auch die falsch hergestellte größere Athena des Antiochos im Museo Buoncompagni zu Rom gehört, eine auch nur annähernde Vorstellung.



Marmor-Athena im Albertinum zu Dresden. Nach Photographie. Vgl. Text, S. 112.

Von dem 13 m hohen thronenden **Zeus** des Phidias wissen wir in manchen Beziehungen noch weniger als von seiner Athena Parthenos. Nur elische Münzen (s. die untere Abbildung, S. 308) können uns seine Haltung auf dem Throne und seinen Kopf einigermaßen vergegenwärtigen. Am wichtigsten ist die in Paris erhaltene Münze, die nur den mit dem Ölkranz geschmückten Kopf des Vaters der Götter und Menschen zeigt. Die Züge sind groß, regelmäßig und mild; Haupthaar und Vollbart fallen in freien, natürlichen, aber noch nicht malerisch gebauschten Wellenlinien herab. Die überlieferten Beschreibungen des Zeus freilich sind noch ausführlicher als diejenigen der Athena. Die geflügelte Siegesgöttin hielt auch er auf der Rechten, das Zepter hielt er, leicht aufgestützt, in der Linken. Ein Wunderwerk war schon der Thron, auf dem er saß. Acht lebensgroße olympische Siegerstatuen standen auf dem Querbalken, der die Thronbeine in halber Höhe verband. Siegesgöttinen umringten die Füße des Thrones. Sphinxe, unter deren Tatzen Menschenopfer lagen, stützten die Armlehnen. Horen und Chariten schmückten

die Höhe der Rücklehne. Darstellungen aus der Heldensage hatte Phidias' Bruder Panainos, ein Maler des polygnotischen Kreises, auf den Schranken gemalt, die die Umgebung des Zeusbildes von drei Seiten gegen die Cella abschlossen. Die Allmacht der Himmelsgötter, die Ohnmacht der Gottlosen, der Sieg der Gottesfürchtigen waren überall versinnlicht; und diese sinnbildlichen Darstellungen verbanden sich mit der göttlichen Hoheit der Züge und der Haltung des Gottes selbst zu einem Gesamteindruck von unendlicher, ergreifender Erhabenheit. Daß Phidias der erste Künstler war, der den geistigen Ausdruck vollkommen beherrschte, spricht sich in den von Schauern frommer Andacht durchwehten Beschreibungen der alten Schriftsteller aus, die den Zeus von Olympia gesehen hatten. Entweder sei Zeus vom Himmel herabgekommen, um sich dem Phidias zu offenbaren, heißt es, oder der Künstler sei zum Olymp emporgestiegen, den Gott zu schauen. Die Majestät des Werkes sei so gottähnlich gewesen, sagt ein römischer Schriftsteller, daß seine Schönheit der überlieferten Religion etwas hinzugefügt zu haben scheine. Friedlich und völlig milde habe er dagesessen, schreibt ein griechischer Schriftsteller, und er glaube, daß selbst der elendeste, von Kummer und Sorgen erdrückte, vom süßen Schlaf nicht mehr erquickte Sterbliche angesichts dieses Bildes alles vergessen müßte, was es im Menschenleben Schreckliches und Schweres zu ertragen gebe.



Die mattei'sche Amazone des Vatikans. Nach Photographie. Vgl. Text, S. 313.

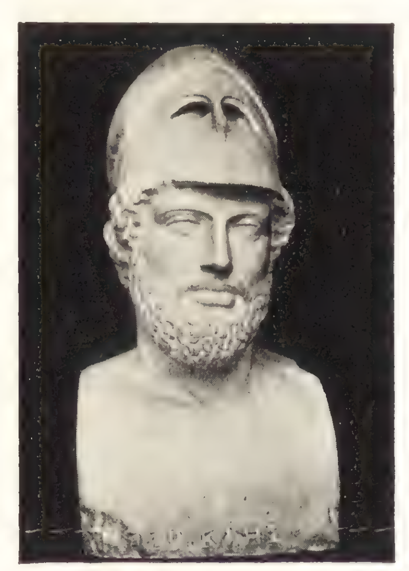
Als Phidias' frühestes Werk in der Goldelfenbeintechnik, die kein anderer Meister so oft gehandhabt wie er, galt seine Athena in der alten Achaierstadt Pellene; und ihr schloß jene Athena Areia zu Plataiai sich an, deren nackte Teile statt aus Elfenbein aus pentelischem Marmor gebildet waren. Zu seinen spätesten Goldelfenbeinwerken aber gehörte seine „Aphrodite Urania", die Göttin der himmlischen Liebe, zu Elis. Als Marmorarbeit bezeichnen die griechischen Quellen nur ein einziges Götterbild von Phidias' Hand: das Kultbild in dem unter Perikles erbauten Tempel der Aphrodite Urania zu Athen. Um so häufiger sind seine Erzstatuen. Als Götterbildner aber tritt Phidias uns auch im Erzguß fast ausschließlich entgegen. Pausanias wollte überhaupt nur ein einziges Menschenstandbild seiner Hand kennen: einen Sieger in Olympia, der sich die Binde ums Haupt legte. Wahrscheinlich die älteste eherne Athena seiner Hand war das von den Lemniern errichtete und daher als Athena Lemnia gefeierte Standbild auf der Burg zu Athen, das als ein Muster edler weiblicher Schönheit galt. Es wird um 450 entstanden sein. Das eherne Kolossalbild der Athena Promachos auf der Burg aber, das wir mit Furtwängler für etwa fünf Jahre jünger halten, wäre nach demselben Forscher von Phidias nur entworfen, ausgeführt aber von einem



Reitende Amazone im Neapeler Museum. Nach Photographie von Alinari. Vgl. Text, S. 314.

älteren (als dem berühmten) Praxiteles, dem eine alte Schriftstelle das Werk auch zuschreibt; doch würde es uns zu weit führen, den Vermutungen dieser Art, nach denen schließlich auch die Unterschriften „Praxiteles" und „Phidias" unter den beiden Dioskurenkolossen auf dem Monte Cavallo zu Rom wieder zu Ehren kämen, nachzugehen. Von Erz ist endlich auch das Original der Amazonenstatue gewesen, die Phidias im Wettstreit mit Polyklet, Kresilas und Phradmon um 440 v. Chr. für Ephesos schuf.

Den Entwickelungsgang des Meisters veranschaulichen uns vielleicht die erhaltenen Marmorarbeiten, die als Kopien nach Erzgestalten seiner Hand angesehen werden. Gerade sie hat Furtwängler in geistvoller, wenn auch keineswegs allgemein gebilligter Weise aneinandergereiht. Zunächst kommt die Apollonstatue in Betracht, die, erst 1891 im Tiber gefunden, jetzt im Thermen-Museum zu Rom steht (s. die Abbildung, S. 309). Sofort erkennt man, daß sie eine Weiterbildung jenes Typus des Apollon von Pompeji zeigt. Es ist eine Parallelbildung zu dem besprochenen Typus des Kasseler Apollon (vgl. S. 302). Noch überragen die breiten Schultern die schlanken Hüften. Noch ist das linke Bein das Standbein; noch haftet der entlastete Fuß mit der ganzen Sohle am Boden; noch laufen die flachgewellten Haare, die in Ringellocken auf die Schultern fallen und mit kurzen Löckchen in die Stirn ragen, nach allen Seiten ungeteilt vom Wirbel aus. Aber das Spielbein ist schon stark zur Seite gesetzt, der Kopf ist leicht geneigt und zur Linken gewendet, der schöne Mund ist geschlossen, ein wunderbar feiner geistiger Ausdruck belebt die eigenartigen Züge. Dabei erkennt man noch durch die mäßige römische Meißelarbeit hindurch die vollendete Plastik der Körperformen. Die Zurückführung dieses Standbildes auf Phidias beruht jedoch lediglich auf unserer Vorstellung von den Anfängen der Formensprache des Meisters.



Perikles. Büste des Britisch Museum. Nach Photographie. Vgl. Text, S. 314.

Ganz er selbst erscheint Phidias nach dieser Auffassung dann in der Athenastatue, von der sich zwei Marmorkopien im Albertinum zu Dresden erhalten haben. Die eine hat noch ihren eigenen, leider überarbeiteten Kopf (s. die Abbildung, S. 310); der bessere Kopf der anderen hat sich im Museum von Bologna erhalten, ist ihr in Dresden aber im Gipsabguß aufgesetzt. Die anziehende Schöpfung des Phidias, deren Spiegelbild man in diesen Kopien erkennt, kann nur die eherne Athena Lemnia der Burg zu Athen gewesen sein. Ohne Helm, nur mit der Binde im Haupthaar, steht die jungfräuliche Göttin da. Sie trägt nicht mehr den ionischen Linnenchiton der alten Zeit, sondern den dorischen Wollenpeplos, der zusammen mit seinem Überfall gegürtet ist. Die geschuppte Ägis fällt schräg über die rechte Brust. Der Faltenwurf ist echt, schlicht und groß. Mit der Linken scheint die Göttin sich auf ihren Speer gestützt, auf der Rechten ihren Helm getragen zu haben. Das rechte Bein ist hier bereits das Standbein. Der linke Fuß, noch nicht zurückgesetzt, wie bei der Parthenos, ruht schon auf seinem Ballen; aber seine Ferse ist dabei noch kaum gehoben. Das Haar fällt nicht mehr nach allen Seiten in regelmäßigen Strähnen vom Wirbel herab, ist auch nicht mehr, wie bei den weiblichen Köpfen der jüngstvergangenen Zeit, nur vorn geteilt, sondern bereits vom Wirbel ab gescheitelt und in

natürlichen Wellen weich und wahr behandelt. Der ovale Kopf ist wunderbar zart modelliert und vom feinsten, sinnigsten geistigen Eigenleben erfüllt. Die spröde, fast männliche Jungfräulichkeit der Göttin kommt in den schlanken Formen wie im herben Ausdruck vortrefflich zur Geltung.

Die Athena Parthenos zeigte, nach jenen Nachbildungen zu urteilen, eine Weiterentwickelung der Stellung in der entschiedenen Hebung der einen Ferse und eine freiere Bildung der Gewandung in der bewußten festlichen Anordnung wie in der größeren Anschmiegung des Stoffes an den Körper. Ob von den erhaltenen Statuen stehender Amazonen diejenige des Kapitolmuseums und die übrigen, die den gleichen Typus zeigen, oder ob die vormals matteische, jetzt vatikanische Amazone auf Phidias zurückgeht, ist noch eine Streitfrage. Sehen wir mit Furtwängler und älteren Forschern die Erfindung des Phidias in der vatikanischen Gestalt (s. die obere Abbildung, S. 311), die sich, richtig ergänzt, auf ihre Lanze stützt, um sich zum Sprung auf ihr Streitroß zu rüsten, so erkennen wir in ihr vor allem einen Fortschritt in der Darstellung des Bewegungsmotives, das innerhalb der vorgeschriebenen Stellung elastisch und sprechend zum Ausdruck kommt.



Verwundete Amazone des kapitolinischen Typus. Marmorkopie im Vatikanischen Museum. Nach Photographie. Vgl. Text, S. 314.

So angesehen würden diese Werke, wenn auch nur als schwache Spiegelbilder der Kunst des Meisters, uns lehren, daß Phidias von Anfang an freier und größer sah als seine Vorgänger, daß er gleichwohl die von diesen ausgebildeten Typen und Motive nur allmählich im Sinne seiner Auffassung weiterbildete und auf diese Weise die ganze in der Zeit liegende Entwickelung von noch leiser Befangenheit der Formensprache durch die reinste und keuscheste Vollendung hindurch bis an die Grenze absichtlich reizvoller, immer aber großer und reiner Wirkungen in sich und aus sich selbst heraus durchmachte. Wer aber alle diese „Vermutungen zur griechischen Kunstgeschichte", wie Studniczka sich einmal ausdrückt, für verfrüht hält, wird doch zugestehen müssen, daß sich ein Entwickelungsgang, wie die genannten Standbilder ihn uns vergegenwärtigen, zur Zeit des Phidias in Athen vollzogen hat; und unzweifelhaft war Phidias selbst doch Bahnbrecher und Vollender auf dem Gebiete der hohen und heiligen Kunst. Seit den Tagen des Phidias wußte die Menschheit, daß die Kunst nicht nur durch ihren Gegenstand, sondern auch durch ihre Darstellungsweise, einschließlich des Gesichtsausdruckes, heiligend und erlösend auf den empfänglichen Beschauer zu wirken vermag.

Daß der hohe Stil des Phidias einen gewaltigen Einfluß auf die ganze attische Kunst des 5. Jahrhunderts ausübte, versteht sich von selbst. Aber es stellt der Urwüchsigkeit und Lebenskraft dieser Kunst das beste Zeugnis aus, daß sie sich durchaus nicht in der Nachahmung des einen Meisters erschöpfte, sondern in der zweiten Hälfte des 5. Jahrhunderts neben und nach Phidias eine Reihe von Künstlern erzeugte, die ihre eigenen oder doch andere Wege gingen als er. In den jüngeren attischen Werkstätten spielte der argivische Einfluß keine Rolle mehr. Vielmehr liefen in Athen die Richtungen des Kalamis, des Myron und des Phidias als solche nebeneinander her, bis, gerade als Phidias die Vorherrschaft zu erlangen schien, eine doppelte Gegenströmung einsetzte: zunächst fand eine absichtlich altertümelnde Richtung einen namhaften Vertreter; sodann trat ein Realismus hervor, in dem die Griechen der damaligen Zeit nur die Sonderart eines einzelnen Künstlers erblickten.

Als Nachfolger des Kalamis erscheint Praxias, der Schöpfer der Giebelgruppen des Apollontempels zu Delphi. Furtwänglers Ansicht, daß die bekannte Athenastatue der Villa Albani auf ihn zurückgehe, ist weniger überzeugend als seine Meinung, daß ein jugendlicher Marmorheld im British Museum, in dem man eine Weiterbildung des Typus des Omphalos-Apollon (vgl. S. 301) erkennt, uns seine Kunstart veranschaulichen könne.

Zur Nachfolge des Myron gehört sein Sohn und Schüler Lykios, der in seinem „feueranblasenden Knaben" Myrons Kunst, den aus der Brust hervorgeholten Atem auf den Lippen darzustellen, weitergebildet hatte. Ob die Statue des öleingießenden Athleten in der Münchener Glyptothek, die allerdings eine Weiterbildung myronischer Züge zeigt, auf ihn zurückgeht, mag dahingestellt sein. Zu Myrons Nachfolge kann aber auch Strongylion gerechnet werden, der ausgezeichnete Tierbildner, von dessen Amazone man eine Nachbildung in der aus Herculaneum stammenden Bronzestatuette einer amazonenhaften Reiterin im Neapeler Museum zu besitzen glaubt (s. die untere Abbildung, S. 311). Auch Kresilas aus Kydonia auf Kreta, ein bedeutender Erzbildner, scheint sich in Athen zunächst an Myron angeschlossen zu haben. Auf einigen Untersätzen hat sich seine Namensinschrift erhalten; auch nennen die alten Schriftsteller eine Reihe berühmter Werke seiner Hand, z. B. ein Bildnis des Perikles, dessen Nachbildung in den noch recht ideal gehaltenen bekannten Hermenbüsten des British Museum (s. die Abbildung, S. 312) und der vatikanischen Sammlung auf uns gekommen ist, ferner einen sterbenden Verwundeten, der wieder, myronisch genug, seinen letzten Atem aushauchte, endlich die berühmte verwundete Amazone, die man, zu älteren Ansichten zurückkehrend, neuerdings wieder in der Statue des Kapitolinischen Museums (s. die Abbildung, S. 313) und ihresgleichen erkennen will. Der behelmte Kopf des Perikles mit seinen breiten, vollen Lippen, seinen Augen mit schmaler, langer Lidspalte und dicken Lidern, seinem kurzgeschorenen, dicht, voll und wirr dargestellten Haupt- und Barthaar spiegelt jene ruhige innere Größe wieder, die den attischen Staatsmann auszeichnete. Die Verbindung kecker Lebensmotive mit geistiger Bedeutsamkeit scheint das eigenste künstlerische Eigentum des Kresilas gewesen zu sein.



Ares Borghese im Louvre zu Paris. Nach Photographie. Vgl. Text, S. 315.

Aus der Schule des Phidias sind vor allen Dingen die Namen des Alkamenes, des Agorakritos und des Kolotes auf die Nachwelt gekommen. Alkamenes von Athen war, wie sein Meister, fast ausschließlich Götterbildner. Die Forscher, die nach Brunn daran festhalten, daß Pausanias ihm mit Recht den Westgiebel des Zeustempels in Olympia zugeschrieben habe, nehmen eine vorphidiasische Jugendentwickelung des Alkamenes an, die wir indessen auf sich beruhen lassen müssen. Die Bedeutung des Alkamenes für die Weiterentwickelung der attischen Kunst liegt einerseits in seiner Bevorzugung und Umbildung der Marmorplastik im Sinne der neuen Kunst, anderseits in der Schöpfung einer Reihe von Götteridealen, die Phidias ausgelassen hatte, z. B. des Kriegsgottes Ares, des Weingottes Dionysos, des Heilgottes Asklepios, des Feuergottes Hephaistos. Daß er die Standbilder des Hephaistos und der Athena in dem früher als „Theseion" bezeichneten Tempel auf dem Markthügel zu Athen geschaffen habe,

und daß uns von der Athena dieser Gruppe die beste Nachbildung in dem Torso von Cherchel (Tunis) erhalten sei, ist wieder eine jener „Vermutungen zur griechischen Kunstgeschichte“, die den archäologischen Thatbestand neuerdings immer mehr überfluten. Sein berühmtestes Standbild aber war eine „Aphrodite in den Gärten“ zu Athen, an die Phidias selbst die letzte Hand angelegt haben sollte; und eine Nachbildung dieses Werkes glaubt man in der anmutigen Marmorvenus aus der Provence zu besitzen, die sich im Louvre zu Paris befindet. Die Göttin ist noch mit reicher, sich eng an den Körper anschmiegender Gewandung bekleidet, die sie hinter ihrem Rücken mit der rechten Hand frei emporzieht. Den Ares des Alkamenes in der kräftigen, nur mit dem Helm versehenen nackten Gestalt des „Ares Borghese“ im Louvre (s. die Abbildung, S. 314) nachgebildet zu sehen, steht ebenfalls nichts im Wege. In der bewegteren Schrittstellung und in der individuelleren Kopfbildung mit dem rein gewellten Haar, den etwas schweren Augenlidern, dem sprechenden Munde gleichen diese Marmorbilder einander; und ihnen schließt sich als einzige Athletenstatue diejenige des prüfenden Diskuswerfers im Vatikan (s. die nebenstehende Abbildung) an, in der man schon lange die einzige Athletenstatue des Alkamenes, die in den Schriftquellen vorkommt, erkannt hat. Agorakritos von Paros, der Phidias am nächsten gestanden haben soll, war besonders bekannt als Schöpfer des Marmorbildes der Göttermutter im Metroon zu Athen und der Nemesis in deren Tempel zu Rhamnus in Attika. Von den Reliefs der Basis der Nemesis zu Rhamnus haben sich Originalbruchstücke erhalten, denen man die Formensprache der Schule des Phidias anfühlt; und auf diese Reste gestützt, hat Paul Herrmann die Athena des berühmten „Torso Medici“ im Louvre zu Paris auf Agorakritos zurückgeführt. Von Kolotes wissen wir nur, daß er Mitarbeiter des Phidias am Zeusbilde zu Olympia war.



Prüfender Diskuswerfer. Marmorstatue im Vatikanischen Museum. Nach Photographie.

Als der Träger einer archaischen Reaktion gegen die Kunst des Phidias aber ist nach Furtwänglers Ausführungen Kallimachos, der anderseits der Erfinder des korinthischen Kapitells gewesen sein soll, anzusehen. Mit seiner altertümelnden Richtung ging jedenfalls ein verfeinerter moderner Dekorationsstil Hand in Hand. Daß er sich in der Sorgfalt und Feinheit der Durchbildung nie genug thun konnte, geht schon aus den Nachrichten der alten Schriftsteller hervor, die ihm den griechischen Beinamen des „Katatexitechnos“ gaben. Berühmt war seine goldene Lampe unter einer ehernen Palme im Erechtheion zu Athen; bekannt waren seine „tanzenden Lakonerinnen“, von denen Plinius sagt: „ein sorgfältig gearbeitetes Werk, dem nur der Fleiß der Arbeit alle Anmut geraubt hat“. Ist diese Gesamtauffassung des Meisters richtig, so erscheint es nicht mehr unmöglich, daß das altertümelnde Relief des Kapitolinischen Museums, das in griechischen Lettern mit Kallimachos' Namen bezeichnet ist, wirklich mit ihm zusammenhängt; und dann wird man auch bei einer Reihe anderer erhaltener Reliefarbeiten mit Furtwängler an unseren Künstler denken können. Den Viergötteraltar der Akropolis ist Furtwängler sogar geneigt, für ein Originalwerk des Kallimachos zu halten. Der mit reichen Verzierungen im freien Stil geschmückte Dreifuß- oder Kandelaberuntersatz des Dresdener Albertinums (s. die

untenstehende Abbildung), dessen eine Seite den Dreifußraub des Apollon darstellt, könnte sich wenigstens als Marmorkopie nach einem Bronzeoriginal des Meisters hier anschließen; und in ähnliche Beziehung zu Kallimachos könnte der bekannte archaistische Athena-Torso des Albertinums gesetzt werden, dessen vorderer Gewandstreifen mit gestickt gedachten Gigantenkämpfen in freiem Stil verziert ist, während der Faltenwurf des Gewandes selbstden strengen Stil der alten Zeit nachahmt. Indessen darf nicht verschwiegen werden, daß die Einreihung dieser und ähnlicher Werke, die man früher für absichtlich altertümlich (archaistisch) im Sinne einer späteren Zeit hielt, an dieser Stelle doch zu Zweifeln Anlaß gibt, deren Hebung abzuwarten ist.

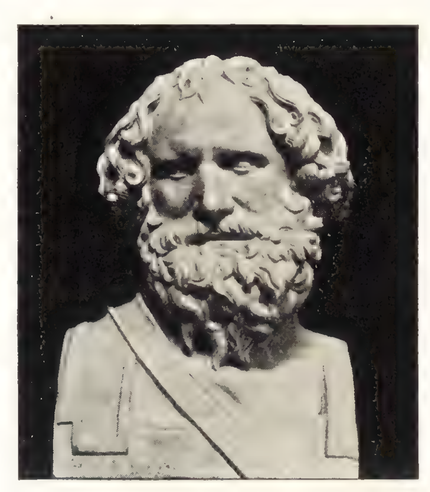
Der Realist der Zeit des Peloponnesischen Krieges endlich war Demetrios, der sich zunächst als Porträtbildner auszeichnete. Die Alten pflegten seinen Realismus zu tadeln. Was sich vor ihm in Griechenland als Bildniskunst ausgab, einschließlich der athletischen Siegerbildnerei, hatte in der That nicht sowohl scharf gekennzeichnete Einzelpersönlichkeiten als deren Typen hingestellt. In Bezug auf Demetrios aber sagt Quintilian bereits, es sei ihm mehr um „Ähnlichkeit" als um Schönheit zu thun gewesen. Seine Bildnisse der greisen Priesterin Lysimache und des korinthischen Feldherrn Pelichos, dessen Schmerbauch, dessen Glatze, dessen im Winde flatterndes Haar Lukian beschreibt, hatten Aufsehen erregt. Sollten jedoch wirklich Köpfe von der Art derjenigen des Feldherrn Archidamos (s. die obere Abbildung, S. 317) und des Tragödiendichters Euripides (s. die untere Abbildung, S. 317) im Museum von Neapel uns die Richtung des Demetrios vergegenwärtigen, so müssen die alten Schriftsteller, ans Typische gewöhnt, den Realismus des Meisters doch etwas übertrieben haben.



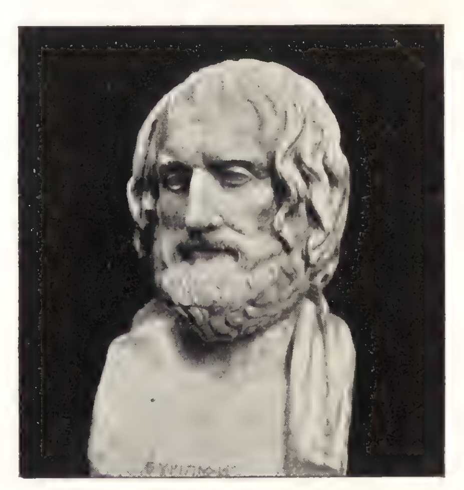
Griechischer Dreifuß- oder Kandelaberuntersatz im Dresdener Albertinum. Nach Photographie

Der attischen Kunst trat in der zweiten Hälfte des 5. Jahrhunderts v. Chr. nun aber die peloponnesische, zunächst die argivische Kunst in frischer Weiterentwickelung ihrer Eigenart zur Seite. Polyklet (Polykleitos) ist hier der große Name, der kaum minder oft gefeiert worden ist als derjenige des Phidias. Polyklet ist vielleicht in Sikyon geboren; aber er lebte und wirkte in Argos. Daß er ein Schüler des alten Ageladas (vgl. S. 262) gewesen, wie berichtet wird, ist schwerlich wörtlich zu nehmen. Von seinem jüngeren Namensvetter, vielleicht seinem Neffen, dem Polyklet des 4. Jahrhunderts, ist er scharf zu unterscheiden. Der große, der ältere Polyklet war, der Überlieferung seiner Schule entsprechend, zunächst Erzbildner und Menschenbildner, vorzugsweise Darsteller jugendlicher Männlichkeit. Doch schuf er auch Bildwerke anderer Art. Sein Goldelfenbeinbild der thronenden Hera im Heraion zu Argos war eine Gottheit und ein Weib zugleich. Sein eherner Hermes in Lysimacheia war wenigstens ein Gott. Jene eherne Amazone, die er im Wettstreit mit Phidias, Kresilas und Phradmon geschaffen, war wenigstens ein Weib. Nach Plinius hätte in diesem Wettstreit Polyklet den ersten, Phidias den zweiten, Kresilas den dritten Preis erhalten. Die Nachwelt

hat jedoch auch seine Hera zu den berühmtesten Bildwerken Griechenlands gerechnet, ja in der Goldelfenbeintechnik ihr sogar den Vorzug vor den Werken des Phidias gegeben. Im Erzguß aber wurde Polyklet nicht nur als der eigentliche Vollender der Technik gepriesen, sondern auch als der Schöpfer des „Kanon“, der menschlichen Musterverhältnisse, nach denen die Zeit verlangte. Dieser Kanon war wahrscheinlich in seinem ehernen Doryphoros verkörpert, dem Speerträger, einem nackten Jüngling, dessen rechter Arm herabhing, während er mit der Linken einen Speer schulterte. Nicht aber auf realistischem, sondern auf idealistischem Wege fand Polyklet seine Mustergestalt eines kräftigen, nackten Jünglings. Die Zahl war die Vermittlerin; und während er seine eigenen Standbilder den von ihm berechneten Verhältnissen entsprechend bildete, machte er diese zugleich in einem Buche, das er über sie schrieb, aller Welt zugänglich. Was wir nach alten Auszügen aus dieser Schrift von ihr wissen, ist wenig genug. Doch hören wir, daß Polyklet „das Verhältnis der Finger untereinander, aller Finger zur Hand, der Hand zum Unterarm, des Unterarms zum Oberarm und überhaupt aller Glieder zu allen berechnet habe“. Der Kanon der Verhältnisse des menschlichen Körpers, den Vitruv überliefert hat, ist nicht der polykletische, sondern ein jüngerer. Kalkmann hat durch Messungen, die er an einigen Marmorstatuen vorgenommen, in denen wir Nachbildungen polykletischer Bronzen zu besitzen glauben, unsere Kenntnis des echt polykletischen Typus gefördert. Zusammenfassend sagt er in Bezug auf den Entwickelungsgang der Gesichtsverhältnisse in der griechischen Kunst bis auf Polyklet: „Im Anfang finden wir Dreiteilungen des Gesichts.“ Stirn, Nase und Untergesicht hatten gleiche Höhe. „Dann wird die Stirn verkürzt und das Untergesicht verlängert, bis endlich bei Polyklet die Dreiteilung wiederkehrt. Das Auge steht am weitesten abwärts innerhalb der Gesichtslinie bei der ‚Nike des Archermos‘ (vgl. S. 258), etwas weniger weit abwärts bei der Hera von Olympia (vgl. S. 243); mit der Verkürzung der Stirn und der Verlängerung des Untergesichts rückt es weiter aufwärts, d. h. näher an die Haargrenze heran; mit Polyklet, der die Stirn erhöht, entfernt es sich wieder mehr von der Haargrenze, aber nicht annähernd so stark wie in ältester Zeit, weil jetzt gleichzeitig das Mittelgesicht, d. h. die Entfernung vom Auge bis zur Nase (zum unteren Nasenansatz) vergrößert wird.“ Die Höhe des Kopfes, d. h. die Entfernung vom Kinn bis zum Scheitel, die nach jenem Kanon Vitruvs den achten Teil der ganzen Höhe der Figur bildet, beträgt bei Polyklet nach Kalkmanns



Archidamos. Marmorbüste im Museum zu Neapel. Nach Photographie. Vgl. Text, S. 316.



Euripides. Marmorbüste im Museum zu Neapel. Nach Photographie. Vgl. Text, S. 316.

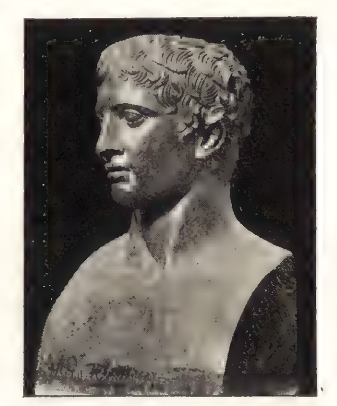
Messungen nur ihren siebenten Teil, während die Entfernung vom Auge bis zum Kinn den sechzehnten, die Gesichtshöhe den zehnten Teil der Figurenhöhe bildet. Dem Kanon des ehernen Doryphoros des Polyklet folgten auch des Meisters eherne Standbilder eines Diadumenos, d. h. eines Jünglings, der sich die Siegerbinde um die Stirn legt, und eines Apoxyomenos, d. h. eines Jünglings, der sich mit dem Schabeisen reinigt. Auch den „Contraposto“, jene innere Bewegung der stehenden Gestalten, die durch ihr scharf betontes Ausruhen auf einem Beine entsteht, brachte Polyklet zur Vollendung. Dem späteren Altertum (Plinius) erschienen seine Gestalten etwas „quadratisch“; und auch uns muten sie bei allem kernigen Gleichgewicht, das sie auszeichnet, etwas untersetzt und gedrungen an.



Doryphoros. Marmorstatue im Museum zu Neapel. Nach Photographie.

Drei Standbilder des Polyklet haben sich in Mamornachbildungen erhalten, der Doryphoros, die Amazone und der Diadumenos. Die wichtigste Nachbildung des Doryphoros ist eine Mamorstatue des Museums zu Neapel (s. die nebenstehende Abbildung), der sich Wiederholungen in anderen Sammlungen anschließen. Frischer sind der Pourtalessche Torso im Berliner Museum und der Torso aus grünem Basalt in den Uffizien zu Florenz; am frischesten und ursprünglichsten aber erscheint der Kopf in der Bronzeherme des Apollonios im Museum zu Neapel (s. die obere Abbildung, S. 319). Diese Nachbildungen zeigen, daß der überaus kräftig gebildete junge Mann mit dem wohlgeordneten, kurzlockigen, anliegenden Haupthaar fest auf dem rechten Fuße stand, den linken aber, der nur mit der Spitze den Boden berührte, fast wie im Schreiten nachzog. Wir haben gesehen, wie dieses Motiv sich allmählich entwickelte. Seine letzte argivische Vorstufe erkennen wir mit Furtwängler an dem nackten, kurzhaarigen und kurzbärtigen Gotte oder König der Münchener Glyptothek, den Brunn auf Polyklet selbst zurückführte. Der Gestalt der Doryphoros entsprechen die mächtigen, fest umrissenen Flächen, in denen die Hauptteile des Körpers sich gegeneinander absetzen. Niemand wird eine gleiche Leibesbildung in der Natur gesehen haben; aber keinem wird sie unnatürlich erscheinen. Nachbildungen der ehernen Amazone des Polyklet erkennt man in den untereinander übereinstimmenden Statuen des Berliner Museums (s. die untere Abbildung, S. 319), der Sammlung Lansdowne in London und des Braccio Nuovo des Vatikans. Es ist die verwundet und ermattet dastehende Gestalt, die mit der emporgehobenen rechten Hand ihren Oberkopf berührt, mit der linken sich auf eine Säule stützt und den linken Fuß ähnlich nachzieht wie der Doryphoros; ihrem Typus nach die gemessenste und männlichste der erhaltenen Marmor-Amazonen. Für Nachbildungen des Diadumenos des Polyklet endlich hält man eine aus Vaison (Provence) stammende Marmorstatue des British Museum, ein vortreffliches Standbild des Madrider Museums (s. die Abbildung, S. 320), eine vor kurzem auf Delos gefundene Figur und einige Torsen anderer Sammlungen; unter den zugehörigen Einzelköpfen ragen diejenigen des Dresdener Albertinums und des Kasseler Museums hervor. Im Grunde gleicht der Diadumenos seiner Gestalt, seiner Bewegung, seinen Verhältnissen, seiner Kopfbildung nach dem Doryphoros; aber er gibt der akademischen Musterfigur

des Doryphoros gegenüber wieder das Bild eines wirklichen Siegers, das zwar nach jenem Muster gearbeitet ist, aber doch einen engeren Anschluß an die Natur sucht, daher in allen Stücken bewegter, weicher, leichter und elastischer erscheint. Als polykletisch in Typus und Haltung reiht sich eine Knabenstatue des Dresdener Albertinums den genannten Standbildern an. Wie nachhaltig der Einfluß Polyklets war, zeigen aber auch noch Werke wie der reizende eherne „Idolino" (s. die Abbildung, S. 321) des Museums zu Florenz, der jugendliche Pan der Pariser Nationalbibliothek und der hübsche kleine Bronze-Ares des British Museum. Polyklet steht für alle Zeiten an der Spitze der Künstler, die sich bemüht haben, den körperlichen Normalmenschen herzustellen.


Bronzeherme des Apollonios im Museum zu Neapel. Nach Photographie. Vgl. Text, S. 318.

Polyklet sammelte in Argos zahlreiche Schüler und Genossen um sich. Patrokles war vielleicht sein Bruder. Als Patrokles' Söhne erscheinen Naukydes, dessen Hebe im Tempel zu Argos neben der Hera Polyklets aufgestellt war, Daidalos, dem man bereits eine Neigung, Göttergestalten sittenbildlich aufzufassen, zuschreibt, nach einigen auch Polyklet der jüngere, in dem andere einen noch viel späteren Meister erblicken. Daidalos bezeichnet sich in einer Inschrift als Sikyonier. War er nicht schon dort geboren, so war er jedenfalls nach Sikyon übergesiedelt. Auch Polyklets des älteren Schüler Kanachos der jüngere und Naukydes' Schüler Alypos waren Sikyonier. Die ganze Schule des Polyklet zog sich gegen Ende des fünften Jahrhunderts von Argos nach Sikyon, wo sie im vierten Jahrhundert neben der berühmten Malerschule weiterblühte und mit dieser als Hort aller lehrbaren Schulüberlieferung und lernbaren Regelrechtigkeit galt.


Marmor-Amazone im Berliner Museum. Nach Photographie. Vgl. Text, S. 318.

Seiner Herkunft nach Thrakier, seiner künstlerischen Erziehung nach aber doch wohl Peloponnesier war jener Paionios von Mende, dem Pausanias den Bildschmuck des Ostgiebels des Tempels zu Olympia zuschrieb (vgl. S. 307), während er selbst sich inschriftlich als den Urheber der erhaltenen Marmor-Nike in der Nähe des Tempels und einer ehernen Nike bekannte, die vermutlich die Giebelspitze desselben Tempels bekrönte. Die fliegende Marmor-Nike des Paionios kann nach dem Urteil der Mehrzahl der Sachverständigen, dem nur wenige widersprochen haben, ihrer Kunstweise nach nicht früher entstanden sein als zur Zeit des Peloponnesischen Krieges; wahrscheinlich haben die Messenier und Naupaktier sie als Weihgeschenk zur Feier der Niederlage der Spartaner auf Sphakteria (428) gestiftet. Ihre Aufstellung mag nach dem Frieden des Nikias (421) erfolgt sein. Jedenfalls ist diese Siegesgöttin des Paionios von Mende, jetzt im Museum zu Olympia, eines der merkwürdigsten erhaltenen Kunstwerke des Altertums; merkwürdig als einziges plastisches Vollbild, das inschriftlich als Originalwerk eines namhaften Meisters des fünften Jahrhunderts v. Chr. beglaubigt ist; merkwürdig als eines der frühesten Werke, die es wagen, eine vom Himmel herabschwebende Flügelgestalt in runder Marmorplastik darzustellen;

merkwürdig auch wegen der Kühnheit und Treffsicherheit, mit der der Meister der schwierigen Aufgabe Herr geworden ist. Von den Flügeln, von den Armen, vom Kopfe sind nur Bruchstücke erhalten. Die Zugehörigkeit eines Kopfes in römischem Privatbesitze, in dem man eine Kopie nach dem ganzen Kopfe erkennen möchte, ist jedenfalls nicht überzeugend genug, um zu stilistischen und geschichtlichen Schlüssen zu berechtigen. Das Erhaltene genügt auch, uns den Charakter des Kunstwerkes, seine anschauliche Wiedergabe des Flugmotivs und seine, besonders bei der Vorderansicht, großartige Schönheit zu vergegenwärtigen. Unsere Abbildung gibt die Herstellung von Rühm im Albertinum zu Dresden wieder (s. die Abbildung, S. 322). In weichen Falten schmiegt das vom Fluge nach hinten gedrängte Gewand der Göttin sich eng an den Vorderkörper an und läßt dessen große, reine und freie Formen überall durchschimmern. Völlig unverhüllt treten außer den Armen die linke Brust und das mit gesenkter Fußspitze vorgestreckte linke Bein hervor. Vergleicht man dieses Werk mit der Flügel-Nike, die dem Archermos zugeschrieben wurde (vgl. S. 258), so staunt man über die Entwickelung, die die griechische Kunst in anderthalb Jahrhunderten durchgemacht hatte. Niemals außerhalb Europas, und in Europa nur noch einmal im Zeitraum von 1350 bis 1500 n. Chr., hat die Kunst eine gleiche Entfaltung von Gebundenheit zur Freiheit in einem gleichen Zeitabschnitt durchmessen.



Diadumenos. Marmorstandbild im Museum zu Madrid. Nach Photographie. Vgl. Text, S. 318.

Vor den meisten erhaltenen Einzelbildwerken der klassischen zweiten Hälfte des fünften Jahrhunderts, die wir kennen gelernt haben, haben die Überreste der **griechischen Monumentalplastik** dieser Zeit den Vorzug voraus, Originalwerke zu sein; und wenn sie sich im einzelnen auch nur selten mit Sicherheit auf bestimmte namhafte Meister zurückführen lassen, so können sie diesen doch angenähert und daher zur Sicherung der entwickelungsgeschichtlichen Ergebnisse unserer bisherigen Untersuchungen benutzt werden.

Voran stehen die **Bildwerke des Parthenon** (vgl. S. 282 und die Abbildung S. 284), die leider, auch soweit sie erhalten, auseinandergerissen und zerstreut worden sind. Am Tempel selbst befinden sich noch 41 von den 92 Metopentafeln, hat sich der Fries der Cellamauern an der hinteren, westlichen Schmalseite noch zum größten Teil, an der südlichen Langseite in einigen Resten erhalten, sieht man vom Giebelbildwerk noch ein paar Pferdeköpfe in den Ecken der Ostseite, Reste einiger menschlichen Gestalten in den Ecken der Westseite. Das Akropolis-Museum zu Athen besitzt außer kleineren Bruchstücken 22 Platten des Frieses und zwei Stümpfe vom Ostgiebel. Einzelne Bruchstücke befinden sich in Paris und in Kopenhagen. Alles Übrige, soweit es erhalten ist, gehört dem British Museum zu London, das es 1816 von Lord Elgin erwarb. Dieser hatte die Bildwerke, die unter dem Namen der Elgin-Marbles berühmt geworden sind, 1801 und 1802 mit Erlaubnis des Sultans losgebrochen und nach England entführt. Von den zerstörten Teilen hat sich manches in älteren Nachbildungen erhalten, besonders in den Zeichnungen, die der französische Maler Jacques Carey 1674 in Athen angefertigt hatte. Mit allen diesen Hilfsmitteln können wir uns den plastischen Gesamtschmuck des Tempels einigermaßen anschaulich vergegenwärtigen.

Wie der Parthenon der attischen Volks- und Landesgöttin Athena geweiht war, wie ihr Bild, von Phidias' Meisterhand aus Gold und Elfenbein zusammengefügt, das Hauptgemach des Tempels schmückte, so galt auch der äußere Bildschmuck des Hauses der Verherrlichung der jungfräulichen Göttin. Im Ostgiebel war ihre Geburt aus dem Haupte des Zeus dargestellt; im Westgiebel sah man ihren Sieg über Poseidon, den Meergott, im Wettstreit um die Vorherrschaft über das Land ihrer Liebe. Die Metopen schilderten zunächst an der Ostseite den durch das Eingreifen Athenas entschiedenen Kampf zwischen den Göttern und den Giganten, an den anderen Seiten die Siege, die die Griechen unter ihrem Beistand über die rohen Kräfte der Barbarei erfochten: an der Westseite den Kampf der Griechen mit den Amazonen; an der Süd- und Nordseite neben anderen, nicht durchweg erklärten Vorgängen die Kämpfe der Lapithen mit den Kentauren. Der Fries aber stellte die Verehrung der Göttin durch das attische Volk dar. Die großen Panathenäen, die in jedem dritten Olympiadenjahr gefeiert wurden, gipfelten in dem gewaltigen Opferfestzug, der zum Parthenon hinanzog; und die Haupthandlung dieses Huldigungszuges bestand in der Darbringung des von den edelsten Frauen und Jungfrauen Athens gewebten und gestickten Prachtgewandes (Peplos) der Göttin, das ihrem Priester von den Führern des Zuges übergeben wurde. Diese Übergabe des Peplos unter dem Schutze der zwölf Hauptgötter Attikas schildert die Vorder- (Ost-) Seite des Frieses; der Aufbruch der Reiterei des Zuges ist an der westlichen Schmalseite zur Anschauung gebracht. An den beiden Langseiten ist, in zwei Parallelhälften geteilt, der Zug selbst dargestellt, der sich hüben wie drüben von Westen nach Osten bewegt: die Züge jugendlicher Reiter fallen am meisten in die Augen; aber auch die Züge der von ihren Führern geleiteten Opfertiere, die Züge der Gabenbringer, die ihre Schalen oder Krüge auf den Händen oder Schultern tragen, der Aufzug der Viergespanne, der Flöten- und Kitharaspieler, der ruhig einherschreitenden Würdenträger bleiben jedem unvergeßlich, der sie gesehen hat. Das Ganze ist zugleich eine Verherrlichung des attischen Volkes, seines Anstands, seiner Zucht, seiner Freiheit und seiner Schönheit.



Der „Idolino" im archäologischen Museum zu Florenz. Nach Photographie. Vgl. Text, S. 319.

Die ältesten Bildwerke der Reihe sind die **Metopen**; von ihnen kommen für die künstlerische Würdigung hauptsächlich diejenigen der Südseite in Betracht, die Zweikämpfe zwischen Griechen und Kentauren darstellen. Die meisten von ihnen befinden sich im British Museum. Auch unter ihnen aber lassen sich ältere und jüngere unterscheiden; und verschiedene Hände sind unzweifelhaft an ihnen thätig gewesen. Ist die Mannigfaltigkeit, die den Wiederholungen des gleichen Hauptmotives abgewonnen ist, im allgemeinen zu bewundern, so fehlt es doch auch nicht an etwas schematischen Wiederholungen der Einzelmotive. Ist die lebhaft bewegte Handlung in der Regel vortrefflich in den quadratischen Raum hineinkomponiert, so fehlt es hier und da doch nicht an Lücken in der Raumausfüllung oder an unnatürlichen Abkürzungen, wo der Platz nicht ausreichte. Zeigen manche der Gruppen die reife, runde Formensprache der Schule des Phidias, so kämpfen andere noch mit altertümlicher Eckigkeit und Trockenheit, gehen noch andere im Streben nach wirkungsvoll moderner Anordnung schon über die Bescheidenheit der Natur hinaus. Altertümlich steif erscheint z. B. noch die Gruppe mit dem unterliegenden, in sich

zurückgesunkenen Griechen, den der auf ihn einsprengende bärtige Kentaur durch einen Druck mit seiner Linken auf den Kopf verhindert, sich wieder aufzurichten (s. die beigeheftete Tafel „Kämpfe zwischen Lapithen und Kentauren", Fig. a). In vollster plastischer Reife und Lebendigkeit tritt uns die Gruppe entgegen, die den triumphierenden Kentauren mit dem Löwenfell über dem ausgestreckten linken Arm zeigt, wie er über den sterbend auf dem Rücken liegenden Griechen in stolzer Siegeslust fortsprengt (Fig. e; vgl. auch b, c und d). Fast überreif aber erscheint die Gruppe mit dem siegreichen Griechen, der den umsonst sich bäumenden Kentauren am Genick packt, überreif besonders durch die mehr malerische als natürliche Aufhängung des durch eine kühne Armbewegung auseinander gebreiteten Manteltuches hinter dem Rücken des griechischen Jünglings (Fig. f). Man hat die Namen fast aller attischen Meister der Zeit mit der einen oder der anderen dieser Metopen in Verbindung gebracht oder doch versucht, die Richtung des Myron in den älteren, die Richtung des Phidias in den jüngeren Metopen zu erkennen. Uns genügt es, in der Verschiedenheit ihres Stils die Entwickelung zu empfinden, die die attische Schule um 440 durchmachte.



Schwebende Nike des Paionios von Mende. Nach einer Photographie von Rühms Wiederherstellung im Albertinum zu Dresden. Vgl. Text, S. 320.

Einheitlicher als die Metopen tritt uns der Fries des Parthenons (s. die Tafel „Relieftafeln vom Fries des Parthenons" bei S. 324) entgegen. Wunderbar ruhig in der größten Lebendigkeit, wunderbar stilvoll in der größten Natürlichkeit, gehört er zu den vornehmsten Kunstwerken aller Zeiten. Daß für einen fortlaufenden Fries keine Darstellung besser geeignet ist als die Schilderung eines reich gegliederten, in derselben Richtung sich fortbewegenden Zuges von Menschen und Tieren, hat er für alle Zeiten festgestellt. Daß an der Isokephalie, der gleichen Kopfhöhe der Gestalten, im Interesse der Raumausfüllung eines Friesbandes festgehalten werden muß, aber auch nur annähernd und ohne pedantische Strenge festgehalten zu werden braucht, daß der Stil des flachen Reliefs, in dem der Zug dargestellt ist, an sich zur Profilbildung drängt, die jedoch im freien Stil der reifsten Zeit durch gelegentliche Wendungen der Gestalten unterbrochen werden darf und muß, daß durch den Wechsel von Tieren und Menschen, von bekleideten und unbekleideten Gestalten, aber auch schon durch den Wechsel der Einzelbewegungen des Körpers und des Faltenfalls der Gewänder den oft wiederholten Hauptmotiven eine Fülle mannigfaltigen Lebens verliehen werden kann, künstlerische Wahrheiten dieser Art stellt der Fries des Parthenons uns mit einer Selbstverständlichkeit vor Augen, die für jedes Problem die Lösung bereit hat. Farben und Bronzezuthaten, die verloren sind, haben ursprünglich den Eindruck noch mehr geklärt und gehoben. Übrigens zeigt der Fortschritt dieser Kunst sich gerade darin, daß die Götter der Vorderseite, unter denen man Zeus und Hera mit Iris, der Götterbotin, Pallas Athene, Hephaistos, Poseidon, Hermes und die züchtig bekleidete himmlische Aphrodite mit ihrem Eros sofort erkennt, weniger durch Tracht und Beigaben als von innen heraus durch ihre Haltung und ihren Typus gekennzeichnet sind (s. die



a b c d e f

Kämpfe zwischen Lapithen und Kentauren. Metopen vom Parthenon zu Athen, jetzt im British Museum. *Nach Photographieen der Stereoscopic Company (London).*

in den übrigen Gestalten keine Landschaftspersonifikationen erkennen, für die Flußgötter des Kephissos, des Ilissos und der Kallirrhoë erklärt werden. In allen diesen Fragen hat bis jetzt die Willkür der Deuter den weitesten Spielraum. Wir thun am besten, uns an den noch in ihrem Verfall mächtigen und reinen Formen dieser überirdischen Gestalten, an der einzig idealen und doch natürlichen Modellierung ihrer nackten Teile, an dem schmiegsamen, reichen und doch einfachen Fluß ihrer Gewandung, an der ruhigen Würde ihrer Zusammenfügung zu mächtigen Gruppen zu erfreuen, ohne nach ihren Namen zu fragen. Hier erst ist, gegenüber den Giebeln von Ägina und Olympia, die völlige anatomische Richtigkeit der Körperwendungen, hier erst der Zusammenschluß einzelner Gestalten zu unauflöslichen Gruppen erreicht. Auch der Name des Schöpfers oder der Schöpfer dieser vollendeten Werke dekorativer Marmorkunst wird,



Kampf zwischen Griechen und Amazonen. Marmorrelieftafel vom Fries des Apollontempels bei Phigaleia. Nach Photographie. Vgl. Text, S. 325.

da die alten Schriftsteller ihn nicht nennen, niemals mit völliger Sicherheit zu erfahren sein. Daß sie vom Geist des Phidias durchhaucht sind, wird freilich von allen Seiten zugegeben. Unwahrscheinlich erscheint es dabei den meisten von vornherein, daß der Meister sich an der Ausführung dieser Marmorarbeiten selbst beteiligt habe. Wenn man aber statt seiner Alkamenes oder Agorakritos vorschiebt und dabei schwankt, wie viel schon vom Entwurf des Giebels und des Frieses dem Meister selbst zu lassen oder diesen Schülern zuzuschreiben sei, so bewegt man sich dabei in offenkundigen Zirkelschlüssen. Es muß uns genügen, den Geist des Phidias und die Richtung seiner Schule in dieser in ihrer Art einzigen künstlerischen Hinterlassenschaft des Griechentums ausgesprochen zu sehen.

Der Bildschmuck des früher als „Theseion“ bezeichneten, jetzt als Hephaistieion in Anspruch genommenen besterhaltenen Tempels zu Athen befindet sich, soweit er nicht verloren gegangen, noch an seinem ursprünglichen Platze. Von den Giebelgruppen hat sich, wie Sauer zu Anfang seines großen Werkes über diesen Tempel sich ausdrückt, „auch kein Bröckchen erhalten“. Wenn er es trotzdem unternimmt, nur aus den erhaltenen Standspuren die Giebelgruppen völlig wieder erstehen zu lassen und aus diesem als Dichtung bewundernswerten Phantasiegebilde auf





a. Aus dem Zuge der Jünglinge, die Opferrinder geleiten. Nordseite.



c. Aus dem Reiteraufbruch. Westseite.

Relieftafeln vom Fries des Part

Nach Photographieen der St



b. Aus dem Zuge der Jünglinge, die Opferkrüge tragen. Nordseite.



d. Aus dem Reiteraufbruch. Westseite.

ons (Panathenäischer Festzug).

copic Company in London.



die Darstellung des Ostfrieses und die Gottheiten, denen der Tempel geweiht gewesen, zu schließen, so bezeichnet das den Gipfelpunkt einer spiritistisch-archäologischen Richtung der Gegenwart, der die Kunstgeschichte nicht folgen kann und darf. Auch was Kritiker Sauers an die Stelle seiner Phantasiegebilde gesetzt haben, überzeugt nicht. Von den achtzehn mit Hochreliefs geschmückten Metopen dieses Tempels (vgl. S. 284) stellen die zehn der Vorderseite Thaten des Herakles, die angrenzenden acht an der Nord- und Südseite die Thaten des Theseus dar, die hier zum ersten Male zu einer Folge vereinigt erscheinen. Von den beiden Cellafriesen aus parischem Marmor, deren Relief weit höher ist als das des Parthenonfrieses, bringt der Westfries den Kampf der Lapithen und Kentauren, der Ostfries, dessen Flügel etwas auf die Langseiten übergreifen, eine verschieden gedeutete, durch die Anwesenheit sechs thronender Gottheiten geheiligte Schlacht zur Anschauung. Die Zweikämpfe jenes Westfrieses sind zum Teil ziemlich genaue Wiederholungen bestimmter Metopendarstellungen des Parthenons. Das Handgemenge des Flügelfrieses der Ostseite aber ist durch sein Streben zur Mitte und seine Unterbrechung durch drei der thronenden Gottheiten an jeder Seite über den Antenvorsprüngen richtig im Sinne eines nicht ringsumlaufenden, sondern nur eine Seite schmückenden Frieses gegliedert. Das Vorbild der attischen Monumentalmalerei mag man mit Recht heranziehen. Die malerische Verkürzung, in der ein Gefallener des Ostfrieses dargestellt ist, geht schon über den plastischen Stil des Parthenonfrieses hinaus.



Die „Sandalenlöserin". Marmorrelief von der Balustrade des Tempels der Nike Apteros zu Athen. Nach Photographie. Vgl. Text, S. 326.

Dem Alter nach reiht sich diesen Bildwerken der im British Museum zu London verwahrte innere Cellafries des **Apollontempels bei Phigaleia** (vgl. S. 283) an. Wieder sind die Kämpfe der Griechen mit den Amazonen, der Lapithen mit den Kentauren dargestellt. Als hilfreiche Gottheiten treten hier, der Bestimmung des Heiligtums entsprechend, Apollon und Artemis auf. Sie stehen auf einem von zwei Hirschen gezogenen Wagen und eilen, da die Amazonenschlacht bereits zu gunsten der Griechen entschieden ist, zwischen beiden erscheinend, der Kentaurenschlacht zu. Die Ruhe des Parthenonfrieses macht hier wilder Bewegtheit Platz. Die leidenschaftliche Hitze des Kampfes ruft eine Reihe ungeahnter Stellungen und Lagen hervor. Wie hier ein Grieche eine Amazone, die er zugleich an Arm und Fuß packt, von dem in die Kniee gesunkenen Pferde herabreißt (s. die Abbildung, S. 324)! Wie dort ein Kentaur, über einen gefallenen Genossen hinwegsetzend, den Lapithen vor ihm in den Nacken beißt und gleichzeitig mit den Hufen gegen den Lapithen, der ihn verfolgt, ausschlägt! Wie hier eine Amazone ihrer Gefährtin zu Hilfe eilt, die, rückwärts zu Boden gesunken, die Rechte wie flehend gegen ihren Angreifer erhebt! Wie dort Theseus dem Kentauren, der die Weiber am Standbild der Göttin angreift, behende auf den Rücken gesprungen ist! Dazu die Fürsorge für die Verwundeten, die Angst der Geraubten und Schutzflehenden, der Übermut der Sieger! Überall tritt neben der mächtigen Bewegung der Leiber zugleich eine geistige Bewegung hervor, die einen Fortschritt verkündet. Die kühnsten und plastisch reizvollsten Überschneidungen, aber auch die

unplastischen Verkürzungen, die hier und da wirklich eine gemalte Vorlage vermuten lassen, mehren sich. An edlen Einzelformen fehlt es nicht; aber mehr noch als „Schönheit“ war Leben, Kraft, Leidenschaft bereits die Losung des Meisters, der dieses anziehende Kunstwerk geschaffen hat.

Die Friese des kleinen Tempels der Athena Nike auf der Akropolis zu Athen (vgl. S. 286) sind wahrscheinlich erst nach 425 entstanden. Der eigentliche Tempelfries, der bis auf vier Platten, die zu den Elgin-Marbles gehören, wieder an seinem alten Platz angebracht ist, ist nur 0,45 m hoch. Seine verhältnismäßig kleinen Figuren zeigen beinahe die Lebendigkeit des Frieses von Phigaleia, aber sie sind schlanker, attisch eleganter; und ihre Gewandung ist feiner durchgebildet. Wenn dieser Fries, wie schon Kekulé annahm, die Entscheidungsschlacht bei Plataiai darstellt, in der die böotischen Thebaner auf der Seite der Perser kämpften und besiegt wurden, veranschaulicht er vielleicht zum erstenmal in plastischem Relief einen geschichtlichen Vorgang, der noch in aller Gedächtnis lebte. Eine stilistische Weiterbildung spricht sich in der immer malerischer werdenden, durch perspektivische Verschiebungen und Verkürzungen belebten Anordnung der Handlungen aus. Der Fries der Marmorschranken, die diesen Tempel umgaben, war mit Reliefgestalten in größerem Maßstabe geschmückt. Die Siegesgötin, die der Athena wie ihr Schatten folgt, erscheint hier vervielfältigt. Siegesgöttinnen sind beschäftigt, Trophäen aufzurichten, Opferkühe herbeizuführen, Opfer darzubringen. Die erhaltenen Stücke befinden sich im Nike-Saal des Akropolis-Museums zu Athen. Am berühmtesten ist die Gestalt der „Sandalenbinderin“ (s. die Abbildung, S. 325), die, da sie sich nur mit einer Hand an ihrem erhobenen rechten Fuß zu thun macht, besser als Sandalenlöserin bezeichnet wird. Die reiche Gewandung schmiegt sich dem überall durchschimmernden Nackten in freiem Flusse an und ist zugleich in immer selbständiger und verfeinerter werdender Fältelung gebrochen. Von der Schlichtheit des Parthenonfrieses ist der Stil dieser Friese schon weit entfernt. Ihnen gegenüber aber mit Furtwängler an Kallimachos zu denken, erscheint doppelt gewagt, wenn man, wie er, auf diesen Künstler zugleich eine Reihe archaistischer Reliefs zurückführt. Die Bruchstücke des Frieses vom Erechtheion im Akropolis-Museum atmen das gleiche Leben wie die zuletzt genannten Bildwerke. Strenger treten die Karyatiden oder Koren (Jungfrauen) auf, die als Gebälkträgerinnen der Südhalle desselben Gebäudes schon genannt sind (vgl. S. 287). Eine von ihnen, die am Tempel durch eine Terrakottanachbildung ersetzt ist, gehört zu den Elgin-Marbles des British Museum. Es sind kräftige, elastische Jungfrauengestalten, deren Gewand in ruhigem Faltenwurf herabfällt, das Standbein wie mit Säulenfurchen umhüllt und sich eng an das plastisch hervortretende, leicht angezogene Spielbein anschmiegt.



Nereide. Marmorfigur vom Nereiden-Monument zu Xanthos. Nach Photographie. Vgl. Text, S. 327.

Nahezu gleichalterig mit dem Niketempel muß auch das Heroon von Gjölbaschi-Trysa zwischen Myra und Antiphellos in Lykien sein, dessen von Benndorf wiederentdeckte und bekannt gemachte Friese im Hofmuseum zu Wien aufbewahrt werden. Die Friese schmückten die Umfassungsmauer des großen Vierecks, in dem, von Bäumen beschattet, der hohe Sarkophag eines unbekannten Fürsten griechischer Abkunft stand. An der Südseite, an der der Eingang

lag, war die Mauer von innen und außen, an den übrigen drei Seiten war sie nur von innen mit den Friesen geschmückt, die, meist in zwei Reihen übereinander angebracht, ihren oberen Rand krönten. Ein gutes Stück der griechischen Heldensage wird in diesen Streifendarstellungen verbildlicht. Fast alle Vorwürfe, die wir bisher kennen gelernt haben, kehren hier, lose aneinander gereiht, wieder. Die vollplastisch mit ihren Vorderkörpern vorspringenden vier Flügelstiere draußen über dem Eingangsthor mahnen an die Nähe des Orients. Die flach gehaltenen Friese aber sind griechisch ihrem Stil wie ihrem Inhalt nach. Das Vorherrschen der reinen Profilstellung und die Gedrungenheit der Verhältnisse der Gestalten zeigen einen provinziellen Anflug altertümlicher Strenge. Aber gewisse malerische Freiheiten des Reliefstils machen es unmöglich, diese Friese höher hinaufzurücken als ins letzte Viertel des fünften Jahrhunderts. Die perspektivischen Versuche in der Anordnung der Kämpfer und in der Darstellung der Gebäude, die Verkürzungen und Schräganſichten von Wagen und anderen Gegenständen deuten geradezu auf gemalte Vorlagen; und in der That kehrt in diesen Friesen eine Reihe von Motiven wieder, die auf attischen Vasengemälden vorkommen und, nach den alten Beschreibungen der Gemälde des Polygnot und seiner Schule zu schließen, mittelbar aus dieser entlehnt sind. Gerade die Friese von Gjölbaschi-Trysa bilden daher eine Hauptstütze der Lehre von der Beeinflussung der griechischen Reliefplastik durch die Malerei. Eine Weiterentwickelung dieses Reliefstils auf lykischem Boden zeigt dann der dem British Museum gehörige plastische Schmuck des sogenannten Nereiden-Monuments zu Xanthos (vgl. S. 281). Erhalten sind Reste verschiedener Friese, die den massiven, hohen Quaderunterbau und das Tempelchen selbst belebten, Bruchstücke der Giebelgruppen, der Akroterienfiguren und einiger verstümmelter, lebhaft bewegter Frauengestalten in wallenden, flatternden und reich gefältelten Gewändern. In diesen Frauengestalten (s. die Abbildung, S. 326), die wahrscheinlich in den Säulenzwischenräumen (Intercolumnien) des Tempelumgangs aufgestellt waren, glaubte man, da Fische und andere Seetiere zu ihren Füßen angebracht sind, Nereiden zu erkennen. Johannes Six dagegen ist dafür eingetreten, daß die Aurä, die Personifikationen der kühlend übers Meer herwehenden Lüfte, in ihnen verkörpert seien: eine Deutung, die jedenfalls nur zulässig ist, wenn man die Friese wieder ins volle vierte Jahrhundert hinabrückt, dem man sie früher auch zuschrieb. Der untere Sockelfries stellt in flachem Relief eine Schlacht zwischen Griechen und Barbaren dar. Manche Einzelheiten scheinen unmittelbar aus den attischen Friesen, die wir kennen gelernt haben, entlehnt zu sein. Anderes ist realistischer als alles Frühere. Der obere Sockelfries schildert in hohem Relief die Erstürmung einer Stadt; und zum ersten Male werden Massenkämpfe als solche plastisch ausgeführt. Die Wiedergabe der Stadt mit ihren Mauern und Thoren erinnert an ähnliche Darstellungen assyrischer Reliefs und greift späteren römischen Auffassungen vor. Der Architravfries zeigt, außer Jagden und Schlachten, fast persisch empfundene



Hermes, Eurydike und Orpheus. Griechisches Relief des 5. Jahrhunderts v. Chr. Nach Photographie. Vgl. Text, S. 328.

Tributträger. Daß die Künstler aller dieser Bildwerke die attische Kunst der zweiten Hälfte des 5. Jahrhunderts gekannt haben, ist wahrscheinlich; einen eigenartig ostgriechischen, hier und da mit örtlichen Überlieferungen ringenden Stil tragen sie trotzdem unverkennbar zur Schau.

Erscheinen die Griechen des 5. Jahrhunderts in fast allen Darbietungen ihrer zumeist in Kampfszenen aufgehenden öffentlichen Bildhauerei als ein schlachtenfrohes, kriegerisches, aber auch als ein gottesfürchtiges Volk im eigentlichen Sinne des Wortes, so tritt uns in ihrer gleichzeitigen Privatplastik eine Fülle von weicheren und milderen Zügen, von stiller Andacht, häuslichem Frieden und treuer Liebe bis übers Grab hinaus entgegen. Der Hinweis auf ritterliche Übungen und männliche Tugenden fehlt aber auch in den Werken dieser Art nicht. Hauptsächlich kommen Weihreliefs, Urkundenreliefs und Grabreliefs in Betracht, denen sich bald eigentliche Sarkophagreliefs anschließen. Die attischen Reliefs dieser Zeit, die Schönes Werk über sie stimmungsvoll zusammenfaßt, sind ganz vom Geiste der Kunst des Phidias getränkt. Wie still und feierlich sind Demeter und Kora, die beiden großen eleusinischen Göttinen, mit Triptolemos, dem Urbewohner von Eleusis, dem sie die Gaben des Ackerbaues spenden, auf dem Relief des Athener Museums vereinigt, das in Eleusis gefunden wurde! Wie unendlich rührend, voll ruhiger Wehmut, ist der Abschied des Orpheus von seiner Gattin Eurydike die Hermes zur Unterwelt zurückführt, auf dem Relief dargestellt, dessen bekannteste Wiederholungen sich im Neapler Museum (s. die Abbildung, S. 327), und in der Villa Albani befinden! Wie überzeugend und doch wie maßvoll erscheint Medea auf dem Relief des Laterans in Rom, das sie darstellt, wie sie die Peliaden zur Zerstückelung ihres Vaters beredet! Dann die eigentlichen Grabreliefs! Schlichte Bilder sinnigen Lebens, innigen Beisammenseins, herzlichen Abschieds, sehr verschieden in der Ausführung, die besten der großen Meister würdig. Ihrer Mehrzahl nach gehören die in Athen erhaltenen Grabsteine dieser Art erst dem 4. Jahrhundert an; doch zeigen einige von ihnen, wie der Denkstein der Hegeso (s. die obenstehende Abbildung), der die Verstorbene als Idealgestalt mit ihrer Dienerin darstellt, noch die stillen, großen Formen des 5. Jahrhunderts.



Hegeso mit ihrer Dienerin. Attischer Grabstein des 5. Jahrhunderts v. Chr. Nach Photographie.

Von Sarkophagen kommen hier vor allen Dingen die in Sidon durch Hamdy Bey ausgegrabenen in Betracht, die jetzt das Museum zu Konstantinopel schmücken. Die beiden ältesten von ihnen, der „lykische Sarkophag" und der „Sarkophag des Satrapen", gehören, auch nach Studniczka, noch dem 5. Jahrhundert an. Der „lykische Sarkophag" trägt einen spitzbogigen Deckel, der in den Giebelfeldern wappenartige Gruppen von Sphinxen und Greifen zeigt. Seine Außenwände, auf deren Grund blaue Farbenreste erhalten sind, sind mit Reliefs geschmückt, die wie Nachklänge der Parthenonkunst wirken: Amazonen- und Kentaurenkämpfe sind dargestellt; dazu an einer der Langseiten eine Eberjagd. Wichtiger noch ist der etwas ältere „Sarkophag des Satrapen", weil er uns, wie zum Teil schon jene Denkmäler von Xanthos (vgl. S. 327), wenigstens dem Inhalt seiner Reliefs nach, in eine östlichere Welt versetzt. Auf der einen



Gruppe weiblicher Gestalten.



Jugendliche männliche Gestalt.

Figuren vom Ostgiebel des Parthenons im British Museum.

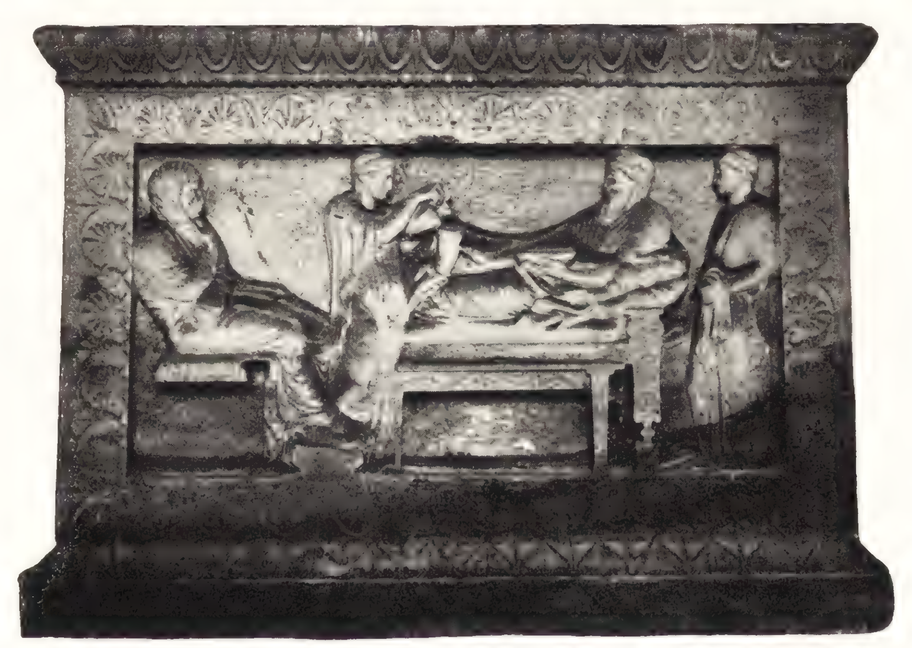
Nach Photographieen.



Langseite thront der Verstorbene mit Zepter und spitzer persischer Tiara, Jünglingen zuschauend, die sich zum Auszug mit Pferden und Viergespannen rüsten. Auf der zweiten Langseite sehen wir ihn auf der Jagd, auf einer der Schmalseiten beim Gelage (s. die untenstehende Abbildung). Alles ist im flachen Relief, in echt griechischer Haltung, in kecker, frischer, gut durchgebildeter griechischer Formensprache gegeben, in deren Besonderheiten man doch die künstlerische Mundart einer ostgriechischen Kunstrichtung zu erkennen haben wird.

2. Die griechische Kunst des 4. Jahrhunderts (um 400—275 v. Chr.).

Im 4. Jahrhundert v. Chr. vollzog sich die Weiterentwickelung der griechischen Kunst zunächst noch unbekümmert um die Ereignisse der Weltgeschichte in den bereits eingeschlagenen



Herrscher beim Mahle. Schmalseite des „Sarkophags des Satrapen". Nach Photographie.

Bahnen. Der Weg zur künstlerischen Wahrheit, der im 5. Jahrhundert, von dem Bereiche der Strenge und Hoheit ausgehend, durch die Gefilde der reinsten und vollsten Schönheit geführt hatte, windet sich jetzt von selbst zu den blühenden Geländen der Anmut und des Sinnenreizes herab. Soweit der Hang zum Typischen, der die griechische Kunst nach wie vor beherrscht, es zuläßt, wagen sich überall freiere und persönlichere Züge hervor. Neben der Kunst, die bestimmten religiösen oder gesellschaftlichen Zwecken, dem frommen Andenken an Verstorbene oder der Entlastung bedrängter Seelen durch Opfer und Weihen dient, tritt die Kunst um der Kunst willen, die die ältere Zeit kaum kannte, allmählich, fast unmerklich, immer mehr in den Vordergrund.

Die Baukunst des 4. Jahrhunderts zeitigt überall reichere, eigenartigere Anlagen und freiere Formen. Der dorische Stil büßt seine führende Rolle ein, aber er erlischt nicht, er bleibt auch nicht stehen, er entwickelt sich nur in dem schon früher angedeuteten Sinne auf Bahnen, die immer weiter von seinem eigensten, trotzig männlichen Wesen ablenken. Der Tempel der Göttermutter (das Metroon) am Kronoshügel zu Olympia gehört noch der ersten

Städtegründer. Die Anlage der Alexanderstadt in Unterägypten war sein Werk. Die Größe seines Sinnes und die Kühnheit des Zeitgeistes aber sprechen sich in seinem Entwurf aus, der den 1935 m hohen Berg Athos in eine Riesengestalt umgebildet zeigte, deren eine Hand eine ganze Stadt tragen, deren andere Hand aus einer Schale die gesammelten Gewässer des Berges ins Meer gießen sollte. Etwas jünger scheint Hermogenes gewesen zu sein, der ebenfalls unter den ausgesprochenen Gegnern des dorischen Stils genannt wird. Seinen Tempel der Artemis Leukrophryne zu Magnesia am Mäander nennt Strabo ein Heiligtum, „das zwar an Größe und an Reichtum der Weihgeschenke dem Tempel zu Ephesos nachsteht, aber durch Ebenmaß und Kunst in der Anordnung ihn weit übertrifft“. Neuere Ausgrabungen haben festgestellt, daß es ein Pseudodipteros auf fünfstufigem Unterbau war; sein Fries befindet sich im Louvre zu Paris.

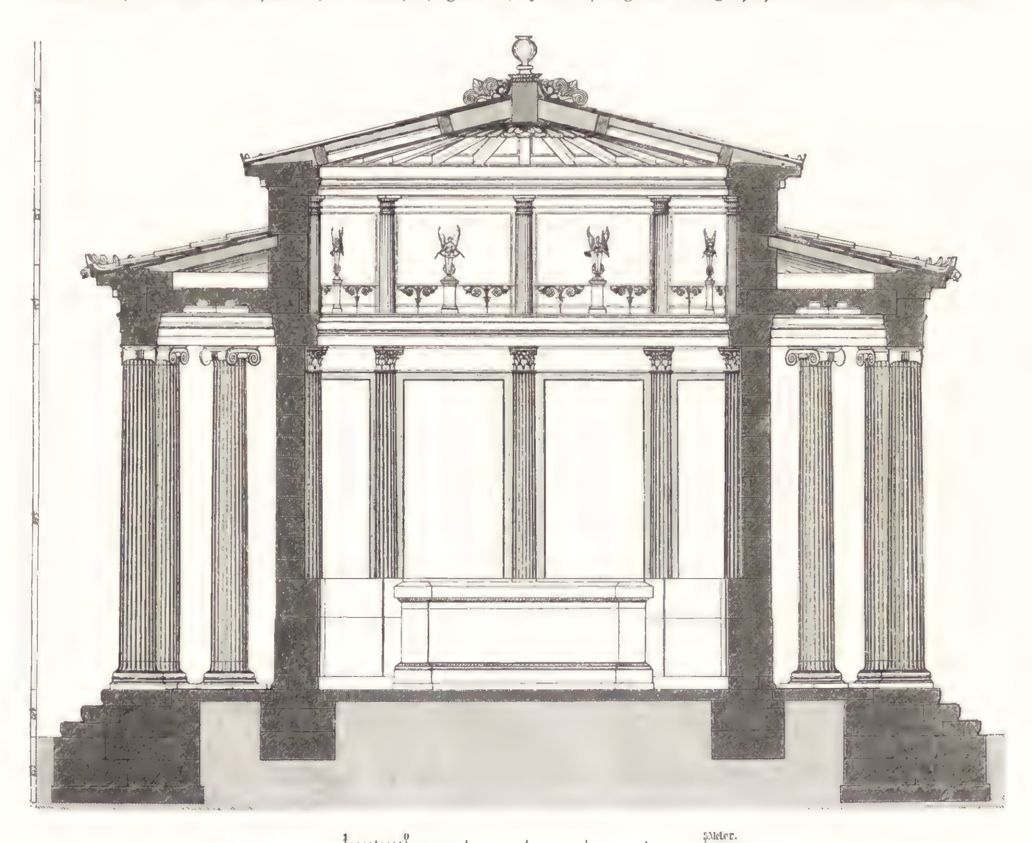


Relief von einer Säule des Artemistempels von Ephesos. Nach Photographie. Vgl. Text, S. 331.

Neben alle diese ionischen Normaltempel tritt nun aber auch ein Rundbau dieses Stils, das Philippeion zu Olympia. Von König Philipp zwischen 337—334 erbaut, war es, wie Adler sagt, „ein echtes Kind seiner Zeit“. Der auf drei Stufen stehende Rundbau war rings von 18 ionischen Säulen umstellt. Die Cella überragte ihre Ringhalle; ihre in zwei Stockwerke geteilte Innenwand aber war durch neun korinthische Halbsäulen gegliedert (s. die Abbildung, S. 333). Ein kleinerer Rundbau ist das älteste erhaltene Bauwerk, dessen Außenseite mit korinthischen Säulen oder doch Dreiviertelsäulen geschmückt ist: eigentlich nur ein monumentaler Dreifußuntersatz an jener Dreifußstraße zu Athen, die mit den Weihgeschenken für dramatische Siege geschmückt war: das 334 geweihte sogenannte choragische Monument des Lysikrates (s. die Abbildung, S. 334). Über den sechs Dreiviertelsäulen, die sich an den runden Steinkern anlehnen, folgt ein regelrechtes Gebälk: ein dreiteiliger Architrav, ein mit bildlicher Darstellung geschmückter Fries, ein Zahnschnitt-Kranz und ein wohlgegliederter Sims, auf dem das aus einem einzigen Blocke bestehende zeltförmige Schuppendach ruht. Der Akanthosaufsatz, der dem Dreifuß als Untersatz diente, ist ganz im Geiste des korinthischen Stils erfunden. Die korinthischen Kapitelle mit ihren schilfartigen unteren Blätterreihen sind noch freier als die späteren korinthischen Normalkapitelle (s. die Abbildung, S. 335).

Die Weiterentwickelung der griechischen Theaterbauten zeigte sich im 4. Jahrhundert in der durchgängigen Errichtung steinerner Zuschauerräume und steinerner Bühnengebäude. Die in der Regel kreisrunde Orchestra, der die Bühne sich tangential anschloß, pflegte durch einen Gang, der als Weg und Wasserkanal benutzt werden konnte, vom ansteigenden Zuschauerraum getrennt zu sein. Neben der Vorderwand des Spielhauses sprangen als Flügel die Paraskenien vor, zwischen denen die bewegliche hölzerne Proskenionswand die wechselnden Dekorationen aufnahm. Dieser Stufe gehört das Dionysostheater zu Athen in der Gestalt an, wie es unter der

Verwaltung des Lykurgos (338—326) vollendet wurde. Einigermaßen erhalten ist der schöne Zuschauerraum mit seinen drei Rängen, seinen dreizehn Keilen und seinen Marmorthronen (s. die obere Abbildung, S. 336) als Ehrensitzen, unter denen der mit Reliefs geschmückte Thron des Dionysospriesters ein Wunder griechischen Kunsthandwerks ist. Als Musterbau galt ferner das Theater zu Epidaurus (s. die untere Abbildung, S. 336), das, wie jene „Tholos", ein Werk des jüngeren Polyklet war. Nach Dörpfeld, der deshalb einen dritten, noch jüngeren Polyklet annimmt, wäre es nach 330, vielleicht sogar erst zu Anfang des 3. Jahrhunderts erbaut worden.



Querschnitt des Philippeions zu Olympia. Nach der Herstellung von Adler, „Olympia II". Vgl. Text, S. 332.

Der Zuschauerraum hatte nur zwei Ränge, von denen der untere in zwölf, der obere in zweiundzwanzig Keile zerfiel. Vor dem großen, inwendig zweischiffigen Skenensaal tritt hier zuerst eine steinerne Proskenionswand auf, die mit ionischen Halbsäulen geschmückt war. Auch sind neben den Paraskenien die Löcher für die drehbaren dreiseitigen Dekorationen, die Periakten, erhalten. Dem 4. Jahrhundert gehört auch der Hauptteil des größten Theaters Griechenlands, des Theaters zu Megalopolis in Arkadien an. Sein mächtiger, 66 m langer, 52 m tiefer Saalbau, das „Thersilion" des Pausanias, öffnete sich mit einer prächtigen Vorhalle nach dem Zuschauerraum: ein mit dem Theater verbundener Versammlungssaal mit von der Seite aus ansteigenden Standplätzen und strahlenförmigen Säulenreihen, die sich zu einem stattlichen Säulenwald vereinigten.

Die griechische Malerei des 4. Jahrhunderts schlug in manchen Beziehungen neue Wege ein. Erst jetzt erreichte sie jene Höhe, welche durch den Vollbesitz der technischen Mittel, durch die Beherrschung aller Stellungen und Motive und durch den Ausdruck aller Seelenregungen bedingt wird. Was die Plastik der nächsten Jahrhunderte aussprach, hatte die Malerei des 4. Jahrhunderts vielfach bereits vorbereitet; wenigstens in einer Schule aber wurde sie ihrerseits durch die voraufgehende Bildhauerei beeinflußt, nämlich in der Schule von Sikyon, die an der Spitze der neuen Entwickelung stand.

Die Schule von Sikyon legte, wie wir gesehen haben (vgl. S. 319), ein Hauptgewicht auf berechenbare Verhältnisse, auf fortpflanzbare Lehrsätze, auf Gediegenheit und Richtigkeit der Formensprache. Der erste Maler dieser Richtung (Chrestographie) war Eupompos, von dessen „Sieger mit der Palme in der Hand" vielleicht ein antikes Freskobild im Palazzo Rospigliosi zu Rom noch einen Widerschein gibt. Eupompos' Schüler Pamphilos, das eigentliche Schulhaupt von Sikyon, verfocht die Lehrsätze der Schule schriftstellerisch und führte den Zeichenunterricht in den griechischen Schulen ein. Mehr als von seinen künstlerischen Leistungen hören wir von seiner Lehrthätigkeit. Für einen Lehrkursus von zwölf Jahren ließ er sich ein Talent (gegen 4000 Mark) bezahlen. Laien und Künstler strömten in seine Schule. Selbst der große Apelles vollendete seine Ausbildung bei ihm. Zu seinen besonderen Verdiensten gehörte die Vervollkommnung der Technik der enkaustischen Wachsmalerei. Seit den Untersuchungen Donner von Richters wissen wir, daß die vielfarbigen Wachspasten mittels des Kestron, eines spatelartigen Streicheisens, auf die Holz- oder Elfenbeintafel aufgetragen und verarbeitet, nach Vollendung des Bildes aber mit einem erhitzten Eisenstabe übergangen wurden. Diese „Kausis" „wirkt wie ein leichter Firnis und läßt durch leichtes Schmelzen die Ränder der einzeln aufgetragenen Farben sanft ineinander übergehen". Gegenüber der sonst üblichen Temperamalerei erzielte die enkaustische Wachsmalerei eine erhöhte Leuchtkraft der Farben. Aber sie war mühsam und zeitraubend und blieb daher auf kleinere Bilder beschränkt.

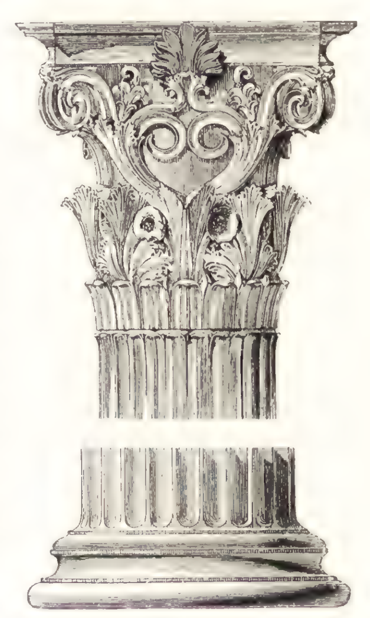

Das „chorAgische Monument" des Lysikrates. Nach Photographie von Rhomaïdes. Vgl. Text, S. 332.

Der Schüler des Pamphilos, der sich durch seine Gemälde in dieser Technik zuerst einen Namen machte, hieß Pausias. Berühmt war die Darstellung seiner Geliebten, des Blumenmädchens Glykera, berühmter sein „Stieropfer", auf dem er den Stier in voller Verkürzung gerade von vorn darstellte; am berühmtesten aber sein Gemälde im Rundbau zu Epidauros, auf

dem er neben dem Liebesgott „die Trunkenheit" gemalt hatte, die aus einem Glase trank. Das Gesicht der dargestellten Gestalt war hinter dem durchsichtigen Glase sichtbar. Das alles war damals neu und bedeutete technische Fortschritte, die mit der Eigenart der enkaustischen Wachsmalerei zusammenhingen.

Die Lehrthätigkeit des Pamphilos setzte dessen Schüler Melanthios fort, der den Tyrannen Aristratos neben seinem Viergespann malte. Sein großer Mitschüler bei Pamphilos, Apelles, soll ihm bereitwillig vor sich selbst den Preis in der Anordnung der Gemälde zuerkannt haben.

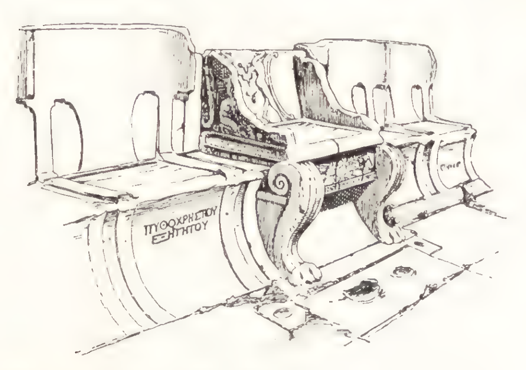
Die zweite griechische Schule des 4. Jahrhunderts wird, da sie während der kurzen Blütezeit Thebens von dieser Stadt ausging, die thebanische Schule oder, da sie bald nach Athen übersiedelte, die thebanisch-attische oder schlechthin die jüngere attische Schule genannt. Dem, wie es scheint, etwas starren Formenidealismus der Sikyonier setzte diese Schule eine größere Ungezwungenheit der Formensprache und eine größere Lebendigkeit des Empfindungsausdrucks entgegen. An die Spitze dieser Schule tritt entweder Aristeides oder Nikomachos, je nachdem man auch den Vater des zuletzt genannten Künstlers oder, wie uns nach wie vor richtiger erscheint, nur seinen Sohn Aristeides nennt und als Maler feiert. Nikomachos von Theben scheint hauptsächlich mythologische Gegenstände gemalt zu haben; und gerühmt wird die mit Gediegenheit gepaarte Leichtigkeit seiner Pinselführung. Aristeides dagegen wird schon von Plinius als der Meister gesteigerten Empfindungslebens, besonders des Pathos sinnlicher Schmerzen, gefeiert. Auf seinem Bilde der Eroberung einer Stadt war eine sterbende Mutter dargestellt, zu deren Schrecken ihr Kind nach ihrer Brust verlangte. Unter seinen Werken gab es einen ohne Ende gepriesenen „Kranken", einen „Flehenden", dessen Stimme man zu hören vermeinte, und eine Frauengestalt, die sich aus Liebe zu ihrem Bruder erhängte. Der dritte berühmte Künstler dieser Schule war Euphranor, der, in Korinth geboren, in Theben Schüler des älteren Aristeides, in dem wir einen Bildner, nicht einen Maler erkennen, gewesen zu sein, aber in Athen gearbeitet zu haben scheint. Euphranor war als Bildhauer nicht minder berühmt denn als Maler. Mit seinen drei Hauptgemälden schmückte er eine Stoa im Kerameikos zu Athen: das Mittelbild stellte die Reiterschlacht bei Mantineia dar; von den Bildern der Schmalwände zeigte das eine die zwölf Götter, das andere, in sinnbildlicher Darstellung, den attischen Helden Theseus, wie er dem als „Demos" verkörperten attischen Volke die „Demokratie" in weiblicher Gestalt zuführte. Für wieviel naturkräftiger man schon im Altertum seine Richtung hielt als diejenige des Parrhasios, geht aus dem von Plinius verbreiteten geflügelten Wort hervor, der Theseus des Euphranor sei mit Fleisch, derjenige des Parrhasios mit Rosen genährt.



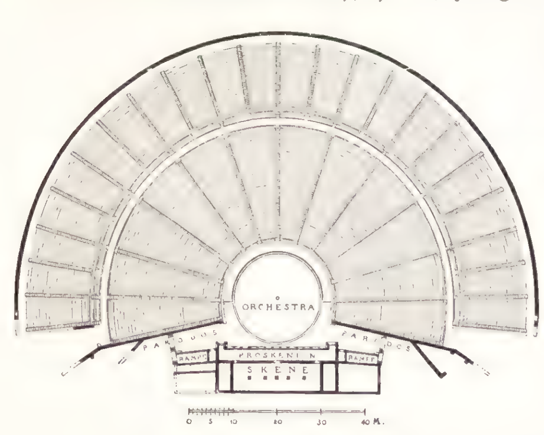
Korinthisches Kapitell vom Denkmal des Lysikrates zu Athen. Nach Michaelis. Vgl. Text, S. 332.

Die Schüler des Euphranor blieben in Athen ansässig. Nikias, sein Enkelschüler, war der attische Hauptmeister dieser Zeit. Der große Bildhauer Praxiteles schätzte diejenigen seiner Standbilder am höchsten, die Nikias mit der „Circumlitio" (nach Plinius' Ausdruck) versehen, d. h. mit Farben ausgestattet hatte. Plinius sagt, Nikias habe die Licht- und Schattengebung

sorgfältig beobachtet und vor allen Dingen darauf gehalten, daß seine Gestalten plastisch aus der Tafel hervorgetreten seien. Er malte große Bilder in Tempera-, kleinere Bilder in eingebrannten Wachsfarben, pflegte aber, wohl mit einem Seitenblick auf Pausias, gegen die Darstellung kleiner Gegenstände, wie Blumen, Stillleben u. s. w., die damals aufkamen, zu eifern und nur große Vorwürfe für würdig der Kunst zu erklären. Sein Gemälde der Jo, die, von Argos bewacht, von Hermes befreit wurde, meint man wohl mit Recht, wenn auch natürlich nur annähernd, in einigen auf italischem Boden erhaltenen Wandgemälden wiederzuerkennen, deren bedeutendstes sich auf dem Palatin zu Rom befindet (s. die beigeheftete Tafel „Jo, Argos und Hermes"). Wichtig ist, daß Plinius unter seinen Werken auch eine Darstellung Alexanders des Großen nennt. Alexander begegnet uns hier zum ersten Male in der Kunstgeschichte. Nicht sowohl als Eroberer denn als Einiger der Griechen und als ihr Führer zu neuen Siegen erschien er den begabtesten Männern Griechenlands; die Künstler jauchzten ihm zu und stellten sich ihm zur Verfügung.


Marmorthrone aus dem Dionysostheater zu Athen. Nach Dörpfeld und Reisch. Vgl. Text, S. 333.

Aber auch unter den Werken eines zweiten Malers der thebanisch-attischen Schule wird ein Alexanderbild hervorgehoben. Dieser Meister hieß Philoxenos und war ein Schüler jenes Nikomachos, den wir an die Spitze der Schule gestellt haben. Als sein Werk bezeichnet Plinius die keinen anderen Werken nachstehende, zur Zeit des Königs Kassander (gegen 300 v. Chr.) gemalte Darstellung des Kampfes zwischen Alexander und Dareios, also doch wohl der Schlacht bei Jssos. Dieses Werk ist uns wichtig, weil wir in ihm mit Michaelis weit eher als in der „Schlacht bei Jssos" einer zweifelhaften späteren ägyptischen Malerin Helena das Vorbild des erhaltenen großen Mosaikbildes erkennen, das aus der „Casa del Fauno" in Pompeji ins Museum zu Neapel gekommen ist (s. die Tafel „Schlacht zwischen Alexander dem Großen und Dareios" bei S. 338). Dieses Mosaik nimmt unter den erhaltenen alten Kunstwerken gerade als Schlachtenbild mit lebensgroßen Gestalten eine hervorragende Stellung ein. Festgehalten ist der geschichtlich überlieferte Augenblick, in dem Dareios den Makedoniern, an deren Spitze Alexander heransprengte, in die Hände gefallen wäre, wenn er sich nicht auf dem Pferde, das ein Getreuer ihm dargeboten, hätte retten können. Gerade vorn in der Mitte, in kühner Verkürzung von hinten gesehen, wird das Pferd von dem Perser bereit gehalten. Der König steht noch auf seinem Streitwagen und wendet sich, weniger an seine eigene



Grundriß des Theaters zu Epidauros. Nach Dörpfeld und Reisch. Vgl. Text, S. 333.



Io, Argos und Hermes. Wandgemälde auf dem Palatin zu Rom, wahrscheinlich nach Nikias. *Nach Photographie.*



Rettung als an die Seinen denkend, mit der Miene und Gebärde des Entsetzens nach dem persischen Feldherrn um, der, schon von Alexanders Lanze durchbohrt, mit seinem Rosse zu Boden stürzt. Glücklicherweise ist gerade der Oberkörper Alexanders mit dem großen, kühnen Kopfe, dem der Helm entfallen, ziemlich unversehrt geblieben. Von irgend einem räumlichen Notbehelf bei der Behandlung des Vor- und Hintereinander in dem Gewühl der Schlacht ist hier keine Rede mehr. Die Übersetzung in die Mosaiktechnik mag einige Härten und Unbeholfenheiten erzeugt haben. Im ganzen aber bleibt die Darstellung das Muster eines Reiterkampfbildes mit Hervorhebung eines dramatischen Mittelvorganges; und gerade der tiefe Schmerzens- und Mitleidsausdruck in den Köpfen der Unterlegenen, die ruhige Siegeshoheit im Antlitz Alexanders zeigen deutlicher als fast alles, was sonst aus dieser Zeit erhalten ist, welche Fortschritte die Griechen um 300 v. Chr. in der Malerei gemacht hatten.



Odysseus entdeckt Achilleus unter den Töchtern des Lykomedes. Pompejanisches Wandgemälde, vielleicht nach Athenion. Nach Photographie von Alinari.

Endlich schließt sich der thebanisch-attischen Schule noch ein Meister an, der, wenn auch aus Thrakien gebürtig, doch in Athen thätig war: Athenion von Maroneia. Plinius sagt, er werde dem Nikias an die Seite gestellt, manchmal vorgezogen. Wichtig ist er uns, weil unter seinen Werken ein Gemälde des Achilleus vorkommt, wie er von Odysseus unter den Töchtern des Lykomedes in weiblicher Kleidung entdeckt wird, verschiedene Wiederholungen dieses Gegenstandes aber, deren Urbild auf Athenion zurückgehen könnte, unter den pompejanischen Wandgemälden erhalten sind (s. die obenstehende Abbildung).

Nur hier mögen wir auch Timomachos von Byzanz einreihen, der zu den gefeierten Malern des Altertums gehörte. Nach Plinius hätte er erst zur Zeit Julius Cäsars gelebt; und Robert hat diese Überlieferung neuerdings verteidigt. Dagegen haben schon Welcker und Brunn ausgeführt, daß Plinius hier eine Verwechselung untergelaufen sein müsse, sofern Julius Cäsar nur zwei seiner Hauptwerke, die Medea und den Ajas, die sich schon zu Ciceros Zeiten in Kyzikos nachweisen lassen, angekauft und in den Tempel der Venus Genetrix zu Rom übertragen habe. Höher als in die Zeit des Nikomachos, des Apelles, des Aristeides aber glaubt Brunn ihn schon deshalb nicht versetzen zu dürfen, weil spätere Schriftsteller ihn mit diesen Meistern zusammen nennen. Löschke hat ihn neuerdings sogar vom Ende in den Anfang des 4. Jahrhunderts hinaufgerückt. Uns überzeugen Brunns Gründe nach wie vor am meisten.

Als Timomachos' Hauptbilder werden die Medusa Gorgo, die Raserei des Orestes, vor allen Dingen aber die Medeia vor der Ermordung ihrer Kinder und der Ajas nach seiner Raserei genannt; und die zahlreichen Epigramme, die diese Gemälde feiern, heben den Ausdruck der schwankenden Seelenstimmungen der Dargestellten hervor. Das Bild der Medeia klingt vielleicht in einigen kampanischen Wandgemälden nach. Timomachos war also ein Meister, dessen Kunst sich aus dem Borne der attischen Tragödie begeisterte und in höherem Maße vielleicht als diejenige irgend eines anderen griechischen Malers das seelische Pathos — im Gegensatz auch zu dem physischen Pathos des Aristeides — in den Vordergrund stellte.

Hier reihen sich nun die großen Meister des 4. Jahrhunderts an, die man wohl zu einer ionischen Schule zusammenfaßt, jedenfalls, da sie jenseit des Ägäischen Meeres zu Hause waren, als Vertreter einer überseeischen Schule dieser Zeit bezeichnen kann. An ihrer Spitze steht Apelles, der Meister, in dem das ganze spätere Altertum, das ganze christliche Mittelalter, ja vielfach noch die europäische Renaissancezeit den größten Maler der Welt verehrte. Der „Apelles" seines Volkes sein, hieß den Kunstgelehrten Europas noch bis vor kurzem der größte Meister seines Volkes sein. Apelles war ein echter kleinasiatischer Jonier. Wahrscheinlich in Kolophon geboren, war er doch Bürger von Ephesos geworden und wird daher in der Regel als Ephesier bezeichnet. Bestrebt, seine angeborene ionische Leichtigkeit mit dorischer Gründlichkeit zu paaren, besuchte er die Schule des Pamphilos in Sikyon. Gleich am Anfang seiner selbständigen Laufbahn war er zu dem makedonischen Königshofe in Beziehung getreten. Schon König Philipp hatte ihn nach seiner Hauptstadt Pella berufen, wo sich eine Art von Hofkünstlertum heranzubilden begann; und echt monarchischer Natur waren auch die Aufgaben, die den Künstlern hier gestellt wurden; es galt, die Person und die Thaten des Königs sowie seiner Feldherren und Großen zu verherrlichen. Die Gemälde der ersten Zeit des Apelles, vorzugsweise Bildnisstücke, gehören daher auch durchaus dieser realistisch-höfischen Richtung an, die freilich durch die Bedeutung der dargestellten Persönlichkeiten zu geschichtlicher Höhe emporwuchs. Plinius sagt, es sei überflüssig, aufzuzählen, wie oft Apelles Philipp und Alexander gemalt habe. Berühmt war sein Zeus-Alexander mit dem Blitze in der Hand im Artemistempel zu Ephesos, berühmt sein Friedensbringer Alexander auf dem Triumphwagen, dem der gefesselte „Krieg" folgte, berühmt sein Feldherr Alexander auf dem Pferde, das so lebendig gemalt war, daß die anderen Pferde ihm zugewiehert haben sollen. Zum ersten Male tritt uns mit des Apelles Gemälden dieser Art eine eigentliche Bildnismalerei im großen geschichtlichen Stil entgegen. Als Alexander Pella verließ, um gegen die Perser, die Erbfeinde der Griechen, zu ziehen, scheint



Wandgemälde von Pästum. Nach Helbig in den „Monumenti dell' Instituto", VIII. Vgl. Text, S. 342.



Schlacht zwischen Alexander dem Grossen und Dareios. Mosaikbild aus der Casa del Fauno (Pompeji) im Museum zu Neapel. *Nach Photographie von Alinari.*



Apelles sich in Ephesos niedergelassen zu haben. Nach Alexanders Tode gab eine Reise nach Alexandrien an den Hof des Königs Ptolemaios, den Nebenbuhler ihm mißgünstig stimmten, ihm Anlaß, seine Allegorie der Verleumdung zu malen, die durch Lukians Beschreibung eine solche Berühmtheit erlangte, daß noch Renaissancemeister, wie Botticelli und Dürer, um nur diese zu nennen, das Gemälde nach dieser Beschreibung neu zu schaffen unternahmen. Eine so ausführliche sinnbildliche Darstellung, die ganz aus vermenschlichten Begriffen zusammengesetzt und doch von äußerem und innerem Leben erfüllt war, wäre auf einer früheren Entwickelungsstufe der griechischen Kunst noch nicht möglich gewesen. Die berühmten mythologischen



Die Hochzeit des Peleus und der Thetis. Griechische Vasenmalerei des 4. Jahrhunderts v. Chr. Nach Rayet et Collignon. Vgl. Text, S. 343.

Gemälde des Meisters aber werden zumeist seiner späteren Lebenszeit angehört haben. Die Dichter besangen sie, und die Kunstschreiber verherrlichten sie. Am höchsten wurde seine Aphrodite Anadyomene, die aus dem Meer auftauchende Liebesgöttin, geschätzt, die er dargestellt hatte, wie sie mit den Händen das salzige Naß aus ihrem Haare preßte. Für die Insel Kos gemalt, später nach Rom versetzt, wurde sie auch aus dem Grunde am meisten gefeiert, weil sie zu den bestbekannten Gemälden der damaligen Welt gehörte. Das Motiv des Bildes hat sich in plastischer Ausführung mehrfach erhalten. Von Apelles' letztem Werke, seiner zweiten Aphrodite auf Kos, die er unvollendet hinterließ, heißt es, sie sei so schön gewesen, daß niemand sie zu vollenden gewagt habe. Es ist demnach möglich, daß Apelles auf Kos gestorben ist. Das Neue in seinen mythologischen Gemälden lag in ihrer Auffassung. Eine unnachahmliche Leichtigkeit und Anmut zeichnete sie nach den Aussagen der Zeitgenossen des Meisters aus; und diese Eigenschaften werden überhaupt als seine größten Vorzüge gepriesen. Seine Kunst war ganz ein Kind ihrer Zeit, eine Kunst, die nicht mehr durch Ernst und Hoheit ergreifen, sondern durch

Natürlichkeit und Frische fesseln, durch Liebenswürdigkeit gefallen und durch eigenartige Einfälle überraschen wollte. In technischer Beziehung aber bezeichnete sie wahrscheinlich die höchste Höhe, die der griechischen Malerei überhaupt erreichbar war. Als technische Neuerung wird Apelles die Erfindung der Lasuren zugeschrieben; und was von den blendenden Wirkungen seiner Licht- und Farbengebung berichtet wird, mag zum Teil auf sie zurückzuführen sein. Als seinen Hauptvorzug aber priesen viele, daß er es verstanden habe, die Hand zur rechten Zeit vom Bilde zu lassen. Gerade sein Wahlspruch soll „Manum de tabula" gelautet haben.

Der größte Nebenbuhler des Apelles, zugleich aber sein Freund und Schützling, war Protogenes, der seine Werkstatt auf Rhodos aufgeschlagen hatte. Der Leichtigkeit des Apelles



Helle und Phrixos. Vasengemälde des Assteas. Nach den Wiener Vorlegeblättern. Vgl. Text, S. 344.

setzte er die unermüdlichste Sorgfalt gegenüber. Eine Reihe seiner Gemälde, von denen Jalysos, der Stammheros von Rhodos, das berühmteste war, scheint die Ortssagen der Insel verherrlicht zu haben. Jalysos wird als Jäger dargestellt gewesen sein. Der Hund, dem der Schaum vor dem Munde stand, und das Rebhuhn, das mit äußerster Natürlichkeit gemalt war, entzückten die Laien.

Ein anderer Nebenbuhler des Apelles, zugleich sein Feind und Neider, war Antiphilos, der am Hofe des Ptolemaios zu Alexandrien lebte. Neben großen geschichtlichen und mythologischen Temperabildern malte er Alltagsbilder in Wachsfarben: Darstellungen wie sein feueranblasender Knabe und seine wollebereitenden Frauen scheinen eine weitere Entwickelung des Sittenbildes bedeutet zu haben. Einen wirklich neuen Ton aber schlug Antiphilos in seinen Zerrbildern an: indem er einen gewissen Gryllos mit durchsichtiger Anknüpfung an seinen Namen, der Ferkel bedeutet, karikierte, verhalf er der ganzen Gattung in der späteren griechischen Welt zu dem Namen Grylloi.

Am weitesten in der plastischen Modellierung und Herausarbeitung seiner Gestalten auf der Bildfläche ging Theon von Samos. Auf einer Tafel stellte er einen Schwerbewaffneten so lebendig in angreifender Vorwärtsbewegung dar, daß er aus dem Bilde herauszustürmen schien. Ein Vorhang, der bei kriegerischer Musik zurückgezogen wurde, leistete der Täuschung des Auges Vorschub. „Die Täuschung wird Selbstzweck, der Maler wird zum Marktschreier.“

In liebenswürdigerer Art weist ein anderer Künstler vom Ende des 4. Jahrhunderts, Aëtion, in die kommende Diadochenzeit hinüber. Ausführlich hat Lukian seine Hochzeit des Alexander mit der Rhoxane, ein von kleinen Liebesgöttern durchspieltes Bild, beschrieben, dem gegenüber das bekannte altrömische Gemälde der „aldobrandinischen Hochzeit“ im Vatikan zu Rom, das in der Regel auf ein Vorbild aus dieser Zeit zurückgeführt wird, eher den keuscheren, schlichteren Sinn einer älteren Zeit widerspiegelt. Die Beschreibung, die Lukian von dem Bilde des Aëtion entwirft, hat einige große Renaissancekünstler, selbst Raffael, zur Nachbildung gereizt. Am bekanntesten ist Soddomas Prachtbild in der Villa Farnesina zu Rom. Die kleinen Liebesgötter fangen an, der Kunst unentbehrlich zu werden.



Eirene mit dem Plutosknaben. Marmorkopie nach Kephisodotos in der Münchener Glyptothek. Nach Photographie der Verlagsanstalt für Kunst u. Wissenschaft (vorm. F. Bruckmann) in München. Vgl. Text, S. 345.

Die kleinmalerische Richtung des Antiphilos aber bildete Peiraiikos zu einer besonderen Gattung aus. Schon Plinius sagt, dieser Maler habe den höchsten Ruhm in der Darstellung geringer Gegenstände geerntet, er habe für seine Barbierstuben und Schusterbuden, seine Esel, Eßwaren und ähnliche Dinge höhere Preise erzielt als andere mit den größten Bildern. Daß die Großmaler sich dafür rächten, indem sie ihm den Beinamen eines Rhyparographos, eines Schmutzmalers, gaben, ist erklärlich genug. Wir haben in unserer Zeit Ähnliches gehört. Jedenfalls hielt mit Peiraiikos im Gefolge des Volkslebensbildes auch das Stillleben als freies Kunstwerk seinen Einzug in die Kunstgeschichte.

Die griechische Malerei hatte sich damit um 300 v. Chr. bereits fast alle Stoffgebiete erobert. Nur die Landschaftsmalerei blieb ihr noch verschlossen. Selbst in den Hintergründen zu den Figurenbildern dieser Zeit haben wir uns die Landschaft, wenn auch keineswegs grundsätzlich ausgeschlossen, so doch noch verhältnismäßig schlicht und zusammenhanglos behandelt zu denken. Der kommenden hellenistischen Zeit war es vorbehalten, die Landschaft zu betonen und zu verselbständigen. Im übrigen aber kann es nicht scharf genug hervorgehoben werden, daß die griechische Malerei zwischen 450 und 300 v. Chr. zum ersten Male, solange die Welt stand, alle jene Schritte gethan, die von der Umriß- und Flächenmalerei zu der ausgebildeten Licht- und Schattenmalerei mit vollräumlicher Wirkung führten. Einige Jahrhunderte hielt die Malerei an diesen Errungenschaften fest; dann gerieten sie über tausend Jahre lang in Verfall und Verruf; erst am Beginn der Renaissancezeit setzte die Malerei sie aufs neue aus sich heraus durch.

In mehr oder weniger handwerksmäßig ausgeführten, aber auch nur mehr oder weniger griechisch angehauchten Wandgemälden, die auf italischem Boden wieder aufgedeckt worden,

läßt sich die Entwickelungsgeschichte der äußerlichen Haltung der griechischen Malerei von der unperspektivischen Flachmalerei Polygnots bis zu der mit dem vollen Scheine körperlicher Rundung und mindestens einigem Scheine räumlicher Vertiefung ausgestatteten Malart des Apelles und seiner Nachfolger, ja darüber hinaus, bis zu dem landschaftlichen Leben, das die hellenistische Zeit hinzufügte, einigermaßen deutlich verfolgen. Auf einzelnen Malereien dieser Art, die auf griechische Originale guter Zeit zurückzuführen schienen, ist bereits hingewiesen worden. Echt griechische Wandgemälde, die auch ihrer Ausführung nach dem 4. Jahrhundert angehören, aber haben sich höchstens im ehemals griechischen Unteritalien erhalten.



Köpfe vom Giebel des Tempels der Athena Alea zu Tegea, wahrscheinlich von Skopas. Nach Photographien der English Photographical Company. Vgl. Text, S. 348.

Die Wandgemälde von Pästum im Neapler Museum stellen die Rückkehr siegreicher Krieger zu Fuß und zu Roß dar (s. die Abbildung, S. 338). Von den Heimgebliebenen, die an ihre Arbeit zurückkehren, werden die Krieger eingeholt, von den Frauen, die ihnen Erfrischungen darbringen, werden sie empfangen. Die Bewegungsmotive deuten auf eine reife Zeit der Kunstentwickelung; aber die einreihige Anordnung der Gestalten in Profilstellung nebeneinander auf weißem Grunde verrät noch nicht einmal die malerische Haltung, die wir den polygnotischen Gemälden zuschreiben müssen. Wenn man diese Malereien ins 4. Jahrhundert setzt, so geschieht das aus geschichtlichen Gründen. Im 4. Jahrhundert wurde das griechische Pästum von den Lukanern erobert; und lukanisch, nicht griechisch, ist die Tracht der Dargestellten. Ebendeshalb darf man zweifeln, ob diese Bilder als Werke rein griechischer Kunst angesehen werden können. Jedenfalls zeigen sie, so stilvoll sie in ihrer Art auch erscheinen, nichts von den Fortschritten, die die griechische Malerei des 4. Jahrhunderts gemacht hatte.



Platon. Porträtbüste im Vatikan, vielleicht nach Silanion. Nach Overbeck, „Geschichte der griechischen Plastik". Vgl. Text, S. 346.

In Athen selbst hat sich, von Vasengemälden abgesehen, nur ein Gemälde erhalten, das dem 4. Jahrhundert zugeschrieben werden muß: das von Conze veröffentlichte Grabstelengemälde des Nationalmuseums, das eine Abschiedsszene veranschaulicht. Die weichen Umrisse

der Gruppen und Reste von blauer und roter Farbe lassen sich erkennen. Um uns aber nähere Aufschlüsse über die Modellierung zu geben, ist das Werk, das ausnahmsweise die Stelle der üblichen Reliefs vertritt, zu schlecht erhalten.

Auch von den griechischen Vasengemälden des 4. Jahrhunderts, die der flächenhaften Stilisierung treuer bleiben, läßt sich nicht mehr sagen, daß sie Spiegelbilder der Kunstmalerei dieser Zeit seien. Nur in dem freieren Linienflusse der Umrisse und in den vielfachen kühnen und geschickten Überschneidungen der Gestalten und Gruppen spricht sich eine Weiterentwickelung im Sinne des Zeitgeschmackes aus. In Athen trieb die Vasenmalerei, die, wie wir gesehen haben, ihre Hauptstadien schon im 5. Jahrhundert durchlaufen hatte, im 4. Jahrhundert nur noch einige äußerlich verfeinerte, aber duftlose Nachblüten. Schon der Umstand, daß Töpfer und Maler es nicht mehr für der Mühe wert hielten, ihren Namen auf die Gefäße ihrer Hand zu setzen, deutet auf den Verfall der Kunst. Reichbesetzte Gewänder, bekränztes Haupthaar, bewegte und doch zierliche Stellungen wurden bevorzugt. Den Höhungen mit Gold gesellen sich Höhungen mit immer reicheren Farben; manchmal verband sich farbiges Relief mit der rotfigurigen Vasenmalerei. Die Anordnung in freien Reihen übereinander bleibt die Regel. Wie heftig bewegen sich die wütend kämpfenden Götter und Giganten über- und nebeneinander auf der Amphora des Louvre, die auf der Insel Melos gefunden wurde! Wie frei und geschmeidig erscheinen die Formen des Nackten auf dem reich mit Gold und Farben geschmückten, auf Rhodos gefundenen Gefäße des British Museum, das die Hochzeit der Meergöttin Thetis und des Peleus darstellt (s. die Abbildung, S. 339). Wie lebhaft in Farben prangt die Hydria des Karlsruher Museums, die das Parisurteil veranschaulicht! Besonders reich an mannigfaltig mit Gold und Farben oder gar mit Reliefs gehöhten schwarzgrundigen attischen Gefäßen dieser Zeit, die zumeist aus Kertsch in der Krim stammen, ist die Petersburger Sammlung. Überhaupt scheint Athen zur Zeit Alexanders des Großen seine Vasen fast nur noch nach den nordöstlichen Gestaden der hellenischen Gesittung und nach Unteritalien ausgeführt zu haben. Etrurien scheint um diese Zeit den Handelsverkehr mit Athen bereits eingestellt zu haben; und bald darauf muß die attische Vasenfabrikation erloschen sein.



Mausolos. Kolossalstatue von Pythios. Nach Photographie der Stereoscopic Company in London. Vgl. Text, S. 348.

Die letzte Phase der griechischen Vasenmalerei entwickelt sich auf unteritalischem Boden. In dem Maße, in dem die Kunsttöpferei in Griechenland zurückging, nahm man sie in den griechischen Städten Apuliens und Lukaniens auf. In Apulien wurde Tarent ein Hauptsitz der Vasenerzeugung. Die großen Prachtgefäße sind überreich verziert. Wo die Figurenbilder zurückweichen, tritt die ganze griechische Ornamentik ein, die wir kennen gelernt haben. Reiche Palmettengewinde behaupten sich am Halse und unter den Henkeln. Den Zierstreifen der guten alten Zeit (Mäandern, Wellenschemen, Zahnschnitten, Pflanzenranken, Eierstäben u. s. w.) reihen sich öfter liegende Blatt- und Fruchtzweige an. Sogar die Füllrosetten der ältesten Zeiten stellen sich wieder ein. Die Hauptbilder sind manchmal wieder streifenweise angeordnet, füllen aber in der Regel in freiem Übereinander der Gestalten die ganze Bauchhöhe der

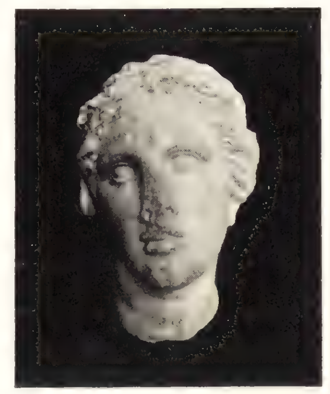
Gefäße. Das Vor- und Hintereinander wird immer deutlicher zu einem Unter- und Übereinander. Die Bodenlinien unter den einzelnen Gestalten werden in der Regel in gelbe oder weiße Punkte aufgelöst, denen hier und da Steine und Felsblöcke in den Weg treten, hier und da Blumen, Gräser und Kräuter entsprießen. Oft bildet ein Gebäude, eine aedicula, als abgekürzte Wiedergabe des Tempels oder des Palastes, vor dem die häufig der Tragödie entlehnte Handlung spielt, den Mittelpunkt des Bildes; auf den Grabvasen tritt das Denkmal des Verstorbenen an seine Stelle. In den menschlichen Gestalten ist die Formensprache frei und ausschweifend, oft flüchtig und gedunsen. Die Farbenzuthaten beschränken sich, von Ausnahmen abgesehen, auf Schattierungen von weiß, gelb, braun und braunrot, die harmonisch ineinander übergehen. Der Gesamteindruck ist überaus reich und prächtig. Aus der Fülle der in allen großen Vasensammlungen, besonders zahlreich im Neapler Museum bewahrten Gefäße dieser Art können nur



Bruchstück vom östlichen Fries des Mausoleums zu Halikarnaß. Nach Photographie. Vgl. Text, S. 349.

einige wenige hervorgehoben werden. Prachtvoll wirken in der Münchener Sammlung die beiden großen Vasen, deren eine die Unterwelt, deren andere die Argonautensage schildert; nicht minder prächtig in der Berliner Sammlung die großen Amphoren mit den Darstellungen des Parisurteils, der Amazonenkämpfe und der Meerfahrt der Europa. Die lukanischen Vasen schließen sich enger an die gleichzeitigen attischen an als die apulischen. Auf ihnen treten die einzigen Vasenkünstlernamen der Zeit uns entgegen: Assteas, Lasimos, Python. Der Name Assteas findet sich auf fünf, meist aus Pästum stammenden Gefäßen. Von seinen drei Vasen im Neapler Museum sei diejenige mit der Darstellung von Helle und Phrixos auf dem Widder hervorgehoben (s. die Abbildung, S. 340). Sein Gefäß im Berliner Museum stellt eine Komödienszene, dasjenige des Madrider Museums den rasenden Herakles dar. Der Abstand, der diese spätesten rotfigurigen Vasen von den ältesten trennt, kennzeichnet den Umschwung, der im ganzen Kunstempfinden der Griechen stattgefunden hatte. Die Verflüchtigung und Veräußerlichung des künstlerischen Empfindens, die mit spielender Beherrschung der Formen Hand in Hand geht, aber tritt gerade in der kunsthandwerklichen Vasenmalerei am deutlichsten als leere Prunkentfaltung zu Tage.

Nur zögernd folgte die **griechische Bildhauerei des 4. Jahrhunderts** den Wegen der Malerei. Die Tempelplastik, der die Aufgabe zufiel, Götterbilder zu schaffen, zog in der ersten Hälfte dieses Zeitraums immer noch die besten Kräfte an sich. Nur waren die Tempelgötter der großen Meister jetzt öfter freie Weihgeschenke als eigentliche Kultbilder; und die Götter selbst, denen die Philosophen und Sophisten längst den Krieg erklärt hatten, nahmen dem entsprechend eine andere Gestalt an: sie wurden menschlicher und heiterer, aber auch leidenschaftlicher und sinnlicher; neben den großen Hauptgöttern traten die ausgelassenen schalkhaften Nebengötter, die dem Naturleben noch näher standen, selbständiger hervor; und immer häufiger wurden allmählich die Gruppen und Statuen von Göttern und Halbgöttern, die nicht mehr zur Aufstellung in Tempeln, sondern zum Schmucke weltlicher Bauten, öffentlicher Plätze und fürstlicher oder bürgerlicher Wohnungen bestimmt waren; ihre Auffassung wurde dem entsprechend immer weltlicher und sittenbildlicher; die religiöse Kunst wurde zur mythologischen Kunst; kaum bemerkbare Fäden leiten von den mythologischen zu den rein litterarischen und künstlerischen Natur- und Begriffspersonifikationen hinüber. Der mythologischen Kunst aber reihte sich seltener als im 5. Jahrhundert eine geschichtliche, öfter eine nur aus dem Leben gegriffene Kunst an; und die Bildniskunst, die, wie wir gesehen haben, schon im Übergange zum 4. Jahrhundert durch Demetrios (vgl. S. 316) die Wandlung vom Typischen zum Individuellen durchgemacht hatte, erhielt in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts einen neuen Antrieb durch die höfischen Bedürfnisse der makedonisch-griechischen Weltmonarchie.



Skopasischer Frauenkopf von der Akropolis. Nach Photographie. Vgl. Text, S. 349.

In Athen tritt uns im vollen Lichte der neuen Zeit zunächst ein Meister entgegen, dessen Kunst noch halbwegs in der Kunst des Phidias wurzelt: **Kephisodotos**, nach einigen der Vater, nach anderen der ältere Bruder des großen Praxiteles. „Kephisodotos", sagt Pausanias, „machte den Athenern das Bild der Eirene, die den Plutos trägt." Ein erhaltenes attisches Münzbild zeigt, daß der „Friede" als Mutter des „Reichtums" gedacht war, und daß die Mutter ein Zepter in der rechten Hand, den kleinen Plutos mit dem Füllhorn auf dem linken Arm trug. Eine genaue Marmorkopie dieses Werkes besitzt die Münchener Glyptothek (s. die Abbildung, S. 341). Seiner Stellung und seiner Gewandung nach schließt dieses bekannte Standbild sich noch an die Kunst des Phidias an; aber das Motiv des Knaben auf dem Arm der Eirene ist schon jenes Motiv des 4. Jahrhunderts, das in Praxiteles' Hermes mit dem Dionysosknaben auf dem Arme wiederkehrt.



„Apollon Kitharoedos" im Vatikanischen Museum. Nach Photographie. Vgl. Text, S. 349.

Zu den älteren attischen Meistern des 4. Jahrhunderts mag als Nachfolger des Demetrios auch **Silanion** gehören, dessen Erzbild der sterbenden Jokaste so realistisch wirkte, daß es hieß, der Künstler habe die Todesblässe durch einen Zusatz von Silber zum Erz erreicht. Vollends realistisch, soweit es damals möglich war, erscheint er auf dem Gebiete der Bildnisplastik. Berühmt war sein Bildnis des als jähzornig bekannten Bildhauers Apollodoros, das „ganz Zorn" zu sein schien; berühmt auch das Bildnis des großen Philosophen Platon, das in der lebenswahren, durch die senkrechte Stirnfalte bedeutend erscheinenden Büste des Vatikans erhalten sein mag (s. die rechts stehende Abbildung, S. 342), am berühmtesten sein Bildnis der lesbischen Dichterin Sappho, das Cicero, der große römische Redner, als ein besonders vollendetes Meisterwerk pries. Seinen wirklichen, aber immer noch zum Typischen neigenden Bildnissen stellte er mit dieser Sappho das geschichtliche Idealbildnis zur Seite, dem sich immer mehr Meister von Bedeutung zuwandten.



„Ares Ludovisi" im Museo Buoncompagni zu Rom. Nach Photographie. Vgl. Text, S. 349.

Auf der Höhe der zweiten Blütezeit der griechischen Bildnerei begegnen uns Skopas und Praxiteles, die beiden großen Meister, die neben Phidias und Polyklet als die größten griechischen Bildhauer anerkannt wurden. **Skopas**, der ältere von ihnen, war kein Athener; auf der Marmorinsel Paros geboren, scheint er sich im Peloponnes unter den Einflüssen der polykletischen Schule gebildet, dann aber in Athen, wo zahlreiche Aufgaben seiner harrten, zum Attiker entwickelt zu haben, um in seinen späteren Tagen nach Kleinasien überzusiedeln und sich an den großen Arbeiten zu beteiligen, die hier vergeben wurden. Seine Thätigkeit gehört hauptsächlich der ersten Hälfte des 4. Jahrhunderts an. Von den Arbeiten, die Skopas im **Peloponnes** hinterlassen hatte, sind zunächst die Giebelgruppen des nach Pausanias von ihm erbauten Tempels der Athena Alea in Tegea hervorzuheben. Auf der Vorderseite war die Jagd des kalydonischen Ebers mit Meleager und Atalante dargestellt, auf der Rückseite der Kampf des Achilleus gegen Telephos. In Elis aber setzte er, charakteristisch genug, der in Gold und Elfenbein ausgeführten himmlischen Aphrodite des Phidias (vgl. S. 311) eine eherne, dem ganzen Volke geweihte (pandemische) Aphrodite entgegen, die auf einem Bocke ritt. Zu den Werken der **attischen Zeit** des Meisters gehörten zwei der Erinnyen, die, nach Pausanias nicht schreckhaft anzusehen, am Areiopag standen, gehört die viel geschilderte und besungene Bakchantin, die im höchsten Taumel dionysischer Lust mit zurückgeworfenem Kopfe, fliegendem Haar und flatterndem Gewande dargestellt war, mit dem zerrissenen Opferzicklein in den Händen. Auch die Gestalten des Eros, Himeros und Pothos, die den Aphroditetempel zu Megara schmückten, werden in Athen entstanden sein. Schon im Altertum bewunderte man die Feinheit, mit der es Skopas gelungen war, die seelischen Unterschiede der nahe verwandten Empfindungen Liebe, Sehnsucht und Verlangen künstlerisch zu kennzeichnen. Der letzten Zeit seiner Thätigkeit in Athen scheint endlich der langbekleidete, die Kithara schlagende Marmorapollon angehört zu haben, der, von Augustus auf den Palatin nach Rom

versetzt, hier als der palatinische Apollon gefeiert wurde. Als Werke der kleinasiatischen Zeit des Skopas haben zunächst seine Arbeiten an der Ostseite des Mausoleums zu Halikarnaß (vgl. S. 331) zu gelten. Ihnen reihen ein Dionysos und eine Athena auf Knidos, der Apollon Smintheus, der seinen Fuß auf eine Maus setzte, in Chryse sich an.

Unter den Werken des Skopas, die, später nach Rom versetzt, hier seinen Namen auf aller Lippen brachten, glänzten noch eine über alles gefeierte Marmor-Aphrodite, eine Kolossalstatue des sitzend ausruhenden Kriegsgottes, und die gewaltige Gruppe, die Poseidon, Thetis und



Drei Musen. Relief von Mantineia aus der Werkstatt des Praxiteles. Nach Photographie. Vgl. Text, S. 351.

Achilleus in einem großen Gefolge von Nereiden, Tritonen und anderen niederen Meergöttern zeigte. Von dieser Gruppe sagt Plinius, sie würde ein hervorragendes Werk sein, auch wenn sie die Arbeit eines ganzen Lebens gewesen wäre. Daß Skopas durch sie als der eigentliche Schöpfer der plastischen Darstellungen des Meer-Thiasos erscheint, ist mit Recht bemerkt worden. In Bezug auf die große Gruppe der Niobe mit ihren von den Pfeilen des Apollon und der Artemis erlegten Kindern, die im Tempel des Apollon Sosianus zu Rom aufgestellt war, aber zweifelten schon die altrömischen Kenner, ob sie von Skopas oder von Praxiteles herrühre.

Schon im Lichte dieser litterarischen Überlieferungen erscheint Skopas als Idealbildner von höchster technischer Meisterschaft, als Neuschöpfer einer Reihe bisher unbekannter Motive, als Meister durchgeistigter Sinnlichkeit, aber auch als Meister ekstatischen Aufschwungs und feinster Seelenregungen. Fragen wir nun nach den erhaltenen Werken, die uns eine Vorstellung von seiner Kunst geben könnten, so tritt uns eine Fülle von Vermutungen entgegen, an

deren Begründung oder Widerlegung sich, von L. Urlichs älterem Werke abgesehen, neuerdings Forscher wie Treu, Botho Graef, Weil, L. v. Sybel und Furtwängler besonders eifrig beteiligt haben. Elische Münzen der römischen Kaiserzeit zeigen die auf dem Bocke reitende Aphrodite Pandemos. Münzen des Kaisers Augustus und Nero vergegenwärtigen uns, teilweise voneinander abweichend, den langbekleideten Apollon Palatinus, Münzen von Alexandria-Troas aus der Zeit des Commodus und Caracalla veranschaulichen uns den Apollon von Chryse, der den rechten Fuß auf eine Erhöhung stellte und einen Lorbeerzweig in der rechten Hand hielt.



Aphrodite-Kopf, vielleicht von Praxiteles. Nach Photographie. Vgl. Text, S. 352.

Weiter bringen uns einige griechische Bildwerke, in denen wir mit annähernder Sicherheit Bruchstücke beglaubigter Originalarbeiten des Skopas erkennen können. In ihrer Würdigung schließen wir uns besonders Treus Ausführungen an. Zunächst haben die deutschen Ausgrabungen des Jahres 1879 Bruchstücke der Giebelgruppen des Tempels der Athena Alea zu Tegea zum Vorschein gebracht: von der Meleagerjagd des Ostgiebels einen Eberkopf und zwei unbärtige Männerköpfe, von denen der eine unbedeckt, der andere behelmt ist. Vor allen Dingen im Ausdruck dieser Köpfe, die sich im Nationalmuseum zu Athen befinden (s. die links stehenden Abbildungen, S. 342), gibt Skopas sofort sich selbst; gerade die Mittel, durch die er diesen Ausdruck erreicht, gehören nur ihm an: die Stirn tritt in ihrem unteren Teil hervor, die Augen werden um so tiefer unter ihr gebettet, die Augenlider eingezogen, die Augen selbst aber groß und weit geöffnet. Auch die geöffneten Lippen des einen der Köpfe zeigen das „atmende Leben“, das alle Köpfe des Skopas auszeichnet. Der Gesamtausdruck ist von einer seelischen Lebendigkeit, die wir bisher in der Kunst noch nicht getroffen haben; zugleich ist es ein Ausdruck schmerzlicher Erregung; es ist das Pathos, das zum Ethos hinzutritt oder sich an seine Stelle setzt.



Münze von Knidos mit einer Nachbildung der Aphrodite des Praxiteles. Nach Overbeck. Vgl. Text, S. 352.

Sodann sind die erhaltenen Bruchstücke von der Ostseite des Mausoleums in Halikarnaß in Betracht zu ziehen. Alles, was von dem reichen plastischen Schmucke dieses Gebäudes erhalten ist, befindet sich im British Museum zu London. Die Kolossalstatuen des Königs (s. die Abbildung, S. 343) und der Königin, die, von dem Baumeister Pythios selbst geschaffen, das Pyramidendach des Gebäudes krönten, sind ernste, würdige, lebenswahre Gestalten, die gerade in ihrem Anflug eckiger Geometrisierung einen architektonischen Eindruck machen. Unter den Resten des Bildschmucks, der den Unterbau und das Hauptgebäude umspannte, unterscheidet man einen Fries, der Wagenrennen, einen anderen, der eine Kentaurenschlacht, einen dritten, der Amazonenkämpfe darstellt. Nach Plinius wurde diese ganze plastische Ausschmückung Skopas und drei anderen auch sonst bekannten Bildhauern übertragen: die Ostseite erhielt Skopas, die Nordseite Bryaxis, die Südseite Timotheos, die Westseite Leochares. Von den erhaltenen Friesen ist gerade das östliche Stück des Amazonenfrieses durch den Fundbericht beglaubigt. Es steht nichts im Wege, mit Newton, Treu, Michaelis u. a. dieses Stück dem Skopas selbst zuzuschreiben, wenn man nur nicht vergißt, daß Gesellenhände bei der Ausführung geholfen haben werden. An Leidenschaftlichkeit

und Wahrheit der Bewegungen, an Verständnis des Nackten und der Gewandung lassen diese Kampfszenen zwischen Griechen und Amazonen nichts vermissen (s. die Abbildung, S. 344). Das ansprengende Pferd, auf dem eine der Kriegerinnen rückwärts sitzt, ist das beste des ganzen Frieses. Die Griechen sind mit Schilden, zum Teil auch mit Helmen versehen, im übrigen aber nackt. Die Kleidung der Amazonen ist, um sinnlich reizvoller zu erscheinen, hier und da an der Seite geschlitzt. Manche Merkmale der Tegeatenköpfe hat Treu auch hier nachgewiesen: „die breiten flachen Wangen, die vorspringenden Stirnbuckel, die großen Augen mit schmalen Lidern und tief hineingearbeiteten inneren Augenwinkeln“.



Eros von Centocelle im Vatikan. Nach Photographie. Vgl. Text, S. 353.

Mit großer Entschiedenheit hat man auf Grund der tegeatischen Köpfe einige andere Originalwerke der griechischen Sammlungen zu Skopas in Beziehung gesetzt: so einen schönen weiblichen Kopf (s. die obere Abbildung, S. 345), der am Abhang der Akropolis gefunden worden, so einen Athletenkopf von Olympia. Auch ein prächtiges Grabrelief vom Ilissos, auf dem ein nackt dasitzender, schwermütig aus großen Augen dreinblickender Jüngling die Hauptfigur ist, wird jetzt allgemein als „skopasisch“ anerkannt.

Schwieriger wird die Frage, sobald wir mit Furtwängler unter den späteren Kopistenarbeiten nach skopasischen Gestalten suchen. Glaubwürdig hat Furtwängler es zu machen verstanden, daß Nachbildungen von Jugendwerken des Skopas mit noch polykletischer, in großen, abgegrenzten Flächen gehaltener Körperbildung im Herakles der Sammlung Lansdowne zu London, in der hübschen Karlsruher Bronze des jugendlichen Asklepios und in dem palatinischen Hermes des Thermenmuseums zu Rom erhalten seien. Im Gegensatz zu den Körpern erscheinen die Köpfe dieser Bildwerke schon attisch durchgeistigt. Daß von den späteren Werken des Skopas sein palatinischer Kitharaschläger Apollon in dem schwungvoll aufgefaßten, langbekleideten Apollon Kitharoedos des Vatikan (s. die untere Abbildung, S. 345), sein sitzender Kolossal-Ares in dem ausruhenden, mit beiden Händen sein linkes Knie umfassenden Ares Ludovisi, jetzt im Museo Buoncompagni in Rom (s. die Abbildung, S. 346), nachgebildet seien, ist ebenso oft verteidigt wie bestritten worden. Wenn wir die Genauigkeit der Nachbildungen nicht betonen, jedenfalls den Amor zu Füßen des Ares als Zuthat des Nachbildners anerkennen, so mögen wir immerhin mit Furtwängler und Michaelis dabei bleiben, diese bekannten Museumswerke zur Veranschaulichung der späteren Entwickelung des Skopas heranzuziehen; und dann werden wir ihnen auch die Athena



Kopf des Eubouleus im Nationalmuseum zu Athen. Nach Photographie. Vgl. Text, S. 353.

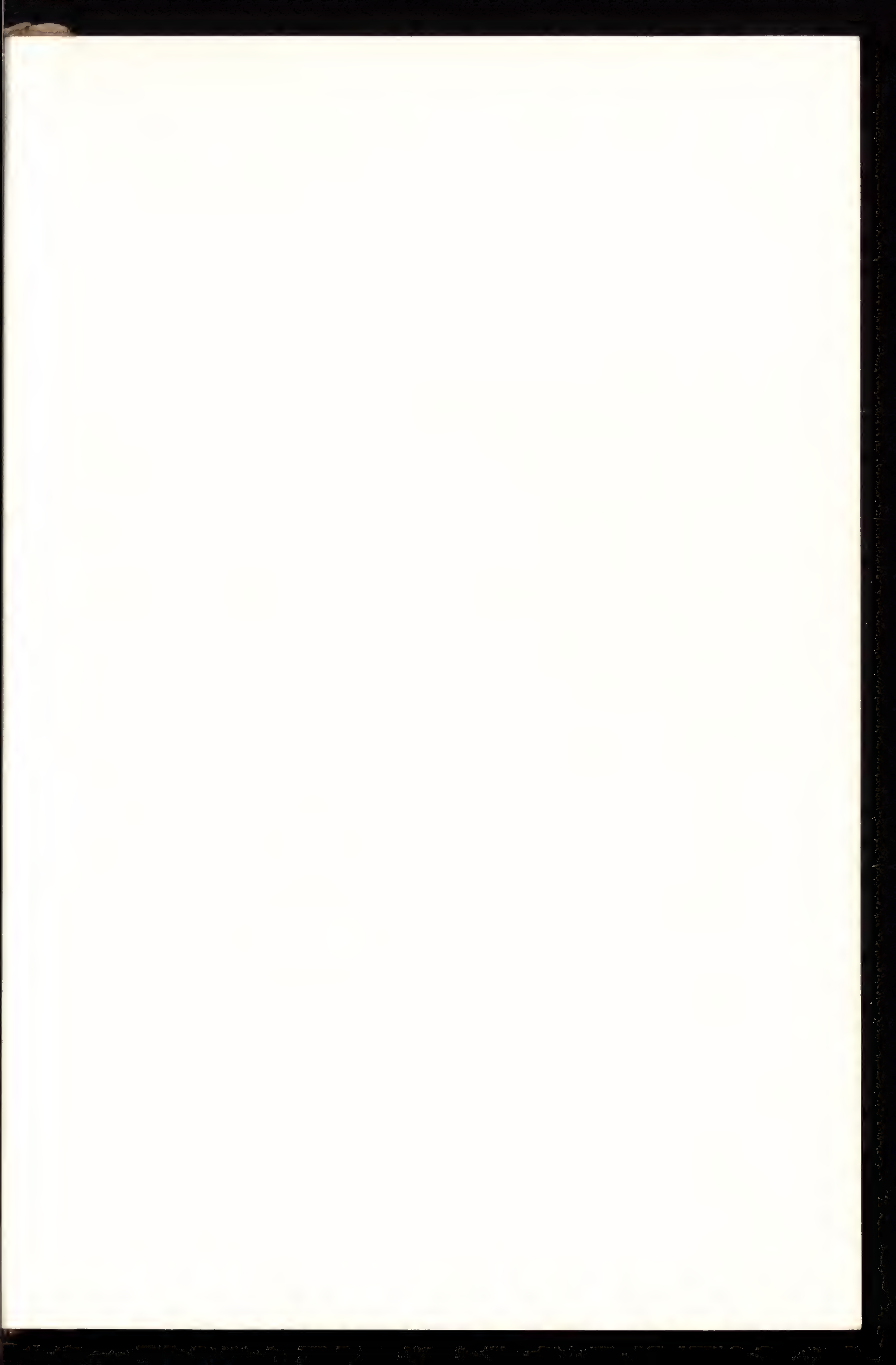
mit dem schwärmerischen Aufblick in den Uffizien und den berühmten, von innen heraus beseelten Meleager des Vatikans anreihen. „Eine mächtige Wandlung", sagt Furtwängler, „hat sich hier vollzogen. Statt der klar absetzenden Flächen fließt hier alles in runder, reichster Modellierung ineinander über." Dazu der schwärmerische oder schmerzliche Aufblick der Köpfe, der, eine innere Erregung widerspiegelnd, für alle Entwickelungsstufen des Meisters bezeichnend ist.

Noch klarer als Skopas tritt sein jüngerer Zeitgenosse **Praxiteles** uns schon aus den Schriftquellen entgegen. Praxiteles erscheint nach ihnen als der Hauptmeister der letzten Jahrzehnte vor Alexander dem Großen (370 bis 330). „Die Epoche des Praxiteles" nennt auch Ludwig von Sybel das ganze Zeitalter, dem er angehörte.

Niobe und ihre jüngste Tochter aus der Florentiner Niobidengruppe. Nach Photographie. Vgl. Text, S. 354.

Praxiteles war Athener. Seine Kunst, die sich anfangs so gut wie diejenige des Skopas mit polykletischen Erinnerungen abzufinden suchte, lenkte rasch in das heimische Fahrwasser attischer Schönheit, Anmut, Weichheit und Beweglichkeit ein. Aber Athens Blütezeit war vorüber. Nur die wenigsten Werke des Meisters blieben in seiner Vaterstadt. In die verschiedensten Städte Griechenlands, der Inseln und des kleinasiatischen Festlandes wurden sie zerstreut; und überallhin trugen sie den Ruhm der attischen Kunst.

In den Schriftquellen tritt auch Praxiteles uns zunächst als Götterbildner entgegen; und zwar vorzugsweise als Bildner der jugendschönen, seelisch oder sinnlich erregten Götter. Apollon und Artemis mit ihrer Mutter Leto, Dionysos (Bacchus) mit dem ganzen Kreise der schwärmenden Gottheiten des Erdenlebens, Aphrodite als Göttin der irdischen Liebe und Eros, der zum Jüngling reifende Flügelknabe, das waren seine Lieblinge, mit deren Erz- und Marmorbildern er der Mitwelt und Nachwelt zum Entzücken die Tempel und Plätze der von Griechen bewohnten Städte schmückte. Nur vereinzelt treten Darstellungen aus menschlichem Kreise hinzu: unter ihnen zwei Bildnisse der berühmten Hetäre Phryne, aber nur ein Standbild eines Siegers im Wettkampfe. Den Athletenkörper typisch durchzubilden, lag dem Geist der attischen Kunst dieses Zeitraums fern. Es galt, die Gottheiten dem ihnen innewohnenden Wesen nach zu individualisieren, also die bestimmten Typen bestimmter Götter schärfer als bisher zu kennzeichnen. Zu seinen frühesten Götter-Dreivereinen gehörte wahrscheinlich die Gruppe im Doppeltempel des Asklepios und der Leto zu Mantinea. Sie stellte Leto zwischen ihren Kindern Apollon und Artemis dar, während ihr Sockel die Musen und Marsyas in Reliefbildern zeigte. Die Gruppe des Dionysos zwischen dem Satyr Staphylos (Träubling) und der Mänade Methe (Trunkenheit) zog später in Rom die Aufmerksamkeit auf sich.





Der Hermes des Praxiteles (Rühmsche Ergänzung) im Albertinum zu Dresden.
Nach Photographie.

Von den Einzelgottheiten, die Praxiteles dargestellt, war seine unbekleidete Aphrodite zu Knidos das am meisten gefeierte plastische Bildwerk des Altertums. Die Göttin war dargestellt, wie sie, mit der Rechten ihre Scham deckend, mit der Linken das abgestreifte Gewand über ein neben ihr stehendes Gefäß legend, ins Bad hinabstieg. Schon Plinius erzählt, daß viele, sie zu sehen, nach Knidos gereist seien. Gleichzeitig hatte Praxiteles eine bekleidete Aphrodite gemeißelt, die nach der Insel Kos verkauft wurde. Seine berühmtesten Statuen des Eros waren zu Thespiä und zu Parion an der Propontis aufgestellt. Zu den gefeierten Götterbildern des Meisters aber gehörten auch sein Marmorhermes mit dem Dionysosknaben auf dem Arme im Heratempel zu Olympia, sein Apollon als Eidechstöter (Sauroktonos) in anmutig spielender Umbildung des Pythontöters, seine eherne Artemis Brauronia auf der Burg zu Athen und verschiedene Satyr-Gestalten, deren eine der Meister selbst für eines seiner besten Werke erklärte.



Venus von Capua. Nach Photographie. Vgl. Text, S. 355.

Münzbilder vergegenwärtigen uns mit verhältnismäßiger Deutlichkeit die knidische Aphrodite und den mächtig beschwingten Eros von Parion. Aber für sich allein geben diese kleinen Münzbilder nur ungenaue und flüchtige Nachbildungen der großen Werke. Erhaltene Marmorstatuen müssen auch hier unsere Vorstellung ergänzen.

Halten wir uns zunächst an Originalwerke des Praxiteles, so haben wir auch hier wieder das Glück, ein Stück eines durch die Schriftquellen bekannten Jugendwerkes des Meisters, dazu aber das noch weit größere Glück, ein beglaubigtes eigenhändiges Werk seiner reifsten Zeit nahezu vollständig zu besitzen. Das Jugendwerk ist der Sockel jener Gruppe von Mantineia, dessen Relief den Wettkampf zwischen Apollon und Marsyas darstellt. Stücke dieses Sockels befinden sich im Nationalmuseum zu Athen. In göttlicher Ruhe sitzt der bekleidete Apoll mit seiner Leier links auf einem Felsblock. In hastiger Bewegung sucht der nackte Marsyas rechts seiner Doppelflöte siegreiche Töne zu entlocken. Aber seine Niederlage ist schon entschieden. Schon schickt der zwischen beiden stehende Sklave sich mit dem Messer in der Rechten an, den Satyr zu schinden. Die Musen, noch nicht weiter individualisiert als durch Musikinstrumente oder Schriftrollen, füllen die übrigen Platten (s. die Abbildung, S. 347). Echt praxitelische Kunst spiegelt sich in diesen schlanken, edlen Gestalten wider, die, von Marsyas abgesehen, ruhig in sich selbst befriedigt sind. Daß der Meister die Sockelreliefs seines Statuendreivereins eigenhändig ausgeführt habe, ist freilich nicht gesagt; und die ziemlich oberflächliche Behandlung der Reliefs läßt in der That nur an Werkstattsgut denken.

Anders verhält es sich mit dem Werke der reifsten Zeit des Meisters, das wir den Ausgrabungen in Olympia verdanken. Daß wir in ihm ein durch Pausanias beglaubigtes, verhältnismäßig wohl erhaltenes eigenhändiges Meisterwerk des Praxiteles zurückgewonnen haben, hat Treu ein für allemal nachgewiesen. Es ist jener Hermes mit dem Dionysosknaben auf dem Arm, der im Heratempel zu Olympia stand, jetzt aber die Hauptanziehung des Museums dieser Stadt bildet. Die beigeheftete Tafel „Der Hermes des Praxiteles“ gibt ihn in der Rühmschen

Ergänzung wieder. Ergänzt sind der rechte Arm und das linke Unterbein nebst dem linken Fuß. Echt alt ist der rechte Fuß wie die linke Hand. In lässiger Haltung steht Hermes, der jugendschöne Gott der Ringbahn, unbekleidet da. Mit dem linken Arm, auf dem der neugeborne Gott des Rebensaftes sitzt, stützt er sich auf einen Baumstamm, über den sein kurzes Manteltuch in malerischen Falten herabfällt. In der erhobenen rechten Hand zeigt er dem kleinen Gotte, über den er sinnend hinwegschaut, als Spielzeug die Traube, sein zukünftiges Rüst- und Wahlzeug. Man sieht, das Spiel mit der Traube ist Hermes, dem Götterboten, eine halb unbewußte Tändelei. Sein Geist weilt, in sich selbst beschlossen, bei der Erziehungsaufgabe, die ihm gestellt ist. Etwas Vollkommeneres als die jugendfrische Männlichkeit dieses kurzgelockten, unbärtigen Kopfes vom reinsten und doch lebensvollsten attischen Schnitte und dieses eisenfesten und geschmeidigen Körpers vom edelsten und doch natürlichsten Ebenmaße des Baues läßt sich nicht denken. Reizvoller, weicher und lebendiger als diese Oberfläche menschlichen Fleisches ist nie etwas in Marmor modelliert worden. Geist und Körper sind niemals so innig verschmolzen dargestellt worden wie in diesen reinen Formen und diesen feinen Zügen.



Marmorstatue des Schlafgottes Hypnos im Madrider Museum. Nach Michaelis-Springer. Vgl. Text, S. 355.

Noch ein zweites Werk, den ausdrucksvollen, menschliche und göttliche Schönheit in sich vereinigenden Aphroditekopf beim Lord Leconfield in London (s. die obere Abbildung, S. 348, vormals in Petworth), nimmt Furtwängler als eigenhändige Arbeit des Praxiteles in Anspruch; und noch in einem dritten Werke, dem jugendlichen, langlockigen Kopfe des eleusinischen Unterweltgottes Eubouleus im Nationalmuseum zu Athen, erkennen Forscher wie Furtwängler und Michaelis ein eigenhändiges Werk des Praxiteles. Ein köstliches Werk ist auch dieser Kopf; doch gehört er in seiner größeren Weichheit unseres Erachtens einer etwas späteren Zeit an.

Ringergruppe in den Uffizien zu Florenz. Nach Photographie. Vgl. Text, S. 355.

Zahlreicher sind die Marmorstandbilder meist römischer Arbeit, die auf verlorene Originale des Meisters zurückgeführt werden können. Die genannten Münzen von Knidos (s. die untere Abbildung, S. 348) erlauben in der That, Nachbildungen und Umbildungen der berühmten knidischen Aphrodite des Praxiteles in erhaltenen Statuen zu entdecken. Die sicherste Nachbildung erkennen wir in der schönen, göttliche Unbefangenheit atmenden Aphrodite des Vatikans, deren rechte Hand mit dem ganzen den Unterkörper bedeckenden Blechgewande, das sie hält, freilich eine barbarische moderne Zuthat ist (s. die beigeheftete Tafel „Marmornachbildungen griechischer Bildwerke aus der praxitelischen und nachpraxitelischen Zeit", Fig. e). Die beste Umbildung



a b c d e f g h

Marmornachbildungen griechischer Bildwerke aus der praxitelischen und nachpraxitelischer Zeit.

Nach Photographien.



der Knidierin dagegen erkennen wir in der bekannten Münchener Aphrodite, die den Blick mehr ins Weite hinausschweifen läßt.

Auch den Apollon Sauroktonos des Meisters können wir mit Sicherheit in den reizenden Standbildern des Louvre (s. die Tafel bei S. 352, Fig. f) und des Vatikans erkennen, die uns einen mit der Linken an einen Baumstamm gelehnten Jünglings-Apollon zeigen, im Begriff, eine Eidechse, die am Stamm emporkriecht, mit der Rechten zu haschen. Die rechte Hand ist jedoch falsch ergänzt; sie hielt ursprünglich einen Pfeil, mit dem der junge Gott das



Der „Sarkophag mit den Klagefrauen". Nach Photographie. Vgl. Text, S. 357.

kleine Tier zu spießen gedachte. Gerade in Bildwerken dieser Art spiegelt sich der Umschwung wieder, der in der Auffassung der Götterbilder stattgefunden hatte. Von Andachtsbildern sind sie zu liebenswürdigen Natur- und Lebensbildern geworden.

Weniger Anhaltspunkte schon hat man, um die Erosstatuen und die Satyrstatuen des Meisters wiederzuerkennen. Doch mag man aus stilistischen Gründen vielleicht recht haben, den entzückenden langgeflügelten Eros des Museums von Neapel (Fig. h), dem der Eros von Centocelle im Vatikan (s. die obere Abbildung, S. 349) nachgebildet ist, und den noch an die peloponnesische Schule erinnernden reizenden eingießenden Satyr des Dresdener Albertinums (s. die Tafel, Fig. g) und seine Wiederholungen für Nachbildungen Praxitelischer Werke zu halten. Viel weiter aber ist es schwer mitzugehen. Selbst der in zahlreichen Kopien erhaltene ausruhende Satyr, als dessen beste Wiederholung die Statue des Kapitolinischen Museums gilt, erscheint uns in seinen weichlichen Kopfformen nachpraxitelisch zu sein (Fig. d), wie der Eubouleus, an

den er erinnert (s. die untere Abbildung, S. 349). Unbeweisbar ist auch die Ansicht, die Artemis Brauronia des Praxiteles sei in der reizenden, ihr Gewand über der Schulter befestigenden „Diana von Gabii" des Louvre, seine Aphrodite von Kos in dem Torso einer bekleideten „Venus" derselben Sammlung, seine Leto in der großartigen Büste der „Juno Ludovisi", des Museo Buoncompagni zu Rom (s. die Tafel bei S. 352, Fig. b), nachgebildet. Nur daß diese Bildwerke in weiterem Sinne dem Kreise des Praxiteles entstammen, kann zugegeben werden; und nur in diesem Sinne mag man auch Gestalten, wie die „Venus von Arles" im Louvre (Fig. a), die „Venus von Ostia" im British Museum und den schönen Hermes-Antinoos des vatikanischen Belvedere zu Praxiteles in Beziehung setzen. Unmöglich aber ist es uns, in der bekannten eindrucksvollen, allerdings wohl attischen Büste des Zeus von Otricoli in der Rotunde des Vatikans (Fig. c) mit Furtwängler die Praxitelische Umbildung einer myronischen Schöpfung zu erkennen. Wie sehr die Praxiteles-Forschung noch im Fluß ist, zeigen auch W. Kleins neue Schriften über den Meister.

Der „Apollon vom Belvedere". Nach Photographie. Vgl. Text, S. 358.

Den in seelischer Erregung nach außen strebenden Gestalten des Skopas gegenüber zeigen die Gestalten des Praxiteles jedenfalls eine ruhige, mehr in sich selbst befriedigte, sinnend mit sich selbst beschäftigte Göttlichkeit. Den heiteren Seelenfrieden göttlicher Menschlichkeit oder menschlicher Göttlichkeit hat kein Künstler köstlicher wiedergegeben und in reinere Formen gekleidet als Praxiteles.

Die mächtige, einst in Rom bewunderte Gruppe der **Niobiden** hat sich in mäßigen Nachbildungen ihrer lebensgroßen Hauptgruppen und Einzelgestalten erhalten; die meisten von ihnen, jetzt im Niobidensaal der Uffizien zu Florenz zusammengestellt, sind schon 1583 ausgegraben worden, gehören daher zu den am längsten bekannten und am meisten besprochenen „Antiken". Niobe, die Königin von Theben, die glückliche Mutter von sieben Söhnen und sieben Töchtern, hatte sich der Leto, der göttlichen Mutter des Apollon und der Artemis, gegenüber ihres Kindersegens in unehrerbietiger Weise gerühmt. Zur Strafe erliegen alle ihre Kinder den tödlichen Pfeilen des göttlichen Geschwisterpaares. Der jüngste Sohn hat sich zu seinem Hofmeister geflüchtet, der ihn vergebens zu decken sucht. Die jüngste Tochter schmiegt sich hilfesuchend an die Mutter an, die sie umsonst mit der Rechten an sich zieht (s. die Abbildung, S. 350). Aufgerichtet, in herrlicher Bewegung steht Niobe in der Mitte ihrer Kinder da, das königliche

Haupt, in dessen großen Zügen Stolz, Zorn und Schmerz sich zu einheitlichem Ausdruck vereinen, zu den rächenden Göttern emporgewandt. Die Angstgebärden der Kinder sind in den verschiedensten Stellungen sprechend wiedergegeben. Die sieben Gestalten der Söhne haben sich wiedergefunden; von denen der Töchter fehlen noch drei. Wie sie ursprünglich angeordnet gewesen, wissen wir nicht. Von einigen der Florentiner „Niobiden" haben sich an anderen Orten Wiederholungen erhalten: der schönste Kopf der Niobe beim Lord Yarborough in Brocklesby-Park in England, die schönste Gestalt der einen der beiden stehenden, von voller Gewandung umflossenen Töchter im Museo Chiaramonti, eine Wiederholung des nackten, hingestreckten Knaben in der Münchener Glyptothek. Die Gruppe muß durch den Wechsel lebhaft bewegten Abwehrens und machtlosen Zusammensinkens eine reiche geistige Gliederung erlangt haben und durch den gleichen Schmerzensausdruck, der von allen Dargestellten ausging, ergreifend zusammengehalten worden sein. Heute nach den Kopien zu entscheiden, ob Skopas oder Praxiteles der Urheber dieser großartigen Schöpfung gewesen, obgleich schon die Kenner des Altertums vor dem Orginale erklärten, es nicht zu wissen, erscheint gewagt. Kleins Meinung, die römischen Kenner hätten die Hauptgestalt einstimmig Praxiteles zugeschrieben, nimmt Plinius' Bericht zu wörtlich. Natürlich aber sind die Ansichten der Forscher geteilt. Unserem Empfinden nach rührte die Gruppe von einem unbekannten, aber mehr von Skopas als von Praxiteles beeinflußten attischen Künstler her. Der Kopf der Niobe ist durchaus skopasisch gestimmt. Auch einige andere bekannte Marmorwerke unserer Sammlungen, die von den einen zu Skopas, von den anderen zu Praxiteles in



Ganymed und der Adler des Zeus. Nach Photographie. Vgl. Text, S. 358.

Beziehung gesetzt werden, können nur im allgemeinen der attischen Schule des 4. Jahrhunderts zugeschrieben werden. Zu diesen Werken gehört zunächst die Venus von Capua im Neapeler Museum (s. die Abbildung, S. 351), die erhöhte Bedeutung gewonnen hat, seit man sie nicht mehr für eine Umbildung der berühmten Venus von Melos hält, sondern zu deren Vorbildern rechnet. Die Original-Aphrodite stand, nach Münzen zu schließen, auf der Akropolis zu Athen. Sie hielt den Schild des Ares, in dem sie sich, halb entkleidet, spiegelte, vor sich. Daher das Aufsetzen ihres linken Fußes, ihre nach rechts ausgebeugte Haltung, ihr halb herabgeglittenes Gewand, ihr gesenkter Blick. Hierher gehört ferner der anmutige Torso der „Psyche von Capua" im Neapeler Museum, hierher der wunderschöne träumerische Schlafgott Hypnos (s. die obere Abbildung, S. 352), der in einer Marmorstatue zu Madrid und in einer kleinen Bronze zu Wien erhalten ist, seinem seelischen Gehalte nach aber am besten in einem Bronzekopf des British Museum zur Geltung kommt. Vielleicht gehört hierher sogar die berühmte Ringergruppe der Uffizien zu Florenz (s. die untere Abbildung, S. 352), die nach der neueren, von

Botho Gräf begründeten Ansicht, wenn auch etwas später entstanden, so doch nicht, wie man bisher annahm, hellenistischen Gepräges, sondern attischer Art sein soll.

Als zierliches attisches Monumentalwerk dieser Zeit reiht sich dann noch der Rundfries vom Denkmal des Lysikrates in Athen (vgl. S. 332 und 334) hier ein. Dargestellt ist die Bestrafung der tyrrhenischen Seeräuber durch Dionysos. Sie hatten den Gott vom Ufer geraubt, ihn zu entführen. Aber seine Mannen, die Satyrn, kamen ihm zu Hilfe und erschlugen die Räuber. Die entkamen, sprangen, in Delphine verwandelt, ins Meer. In dieser Fassung, als Strandszene, ist der Mythos hier dargestellt. In göttlicher Gelassenheit sitzt der junge Dionysos, dem die Fesseln von selbst abgesprungen sind, auf einem Felsen und füttert seine Leuen aus einer Schale. Seine Gegner würdigt er nicht einmal eines Blickes. Das Denkmal ist 334 errichtet. Die Namen Skopas und Praxiteles waren auf aller Lippen; und der Geist ihrer Kunst waltet auch in dieser entzückenden, locker angeordneten, in den reinsten Formen durchgeführten plastischen Erzählung. Lebhaft bewegt sind die Verfolger wie die Verfolgten. Ihre Gewänder flattern im frischen Seewinde, der durch die Darstellung weht.



Die „Diana von Versailles". Nach Photographie. Vgl. Text, S. 358.

Wir kehren zu den Genossen des Skopas in Halikarnaß, zu Timotheos, Bryaxis und Leochares zurück. Timotheos kennen wir aus einer Bauinschrift als Mitarbeiter an den Giebelgruppen des Asklepiostempels zu Epidaurus. Wahrscheinlich rühren einige erhaltene Stücke der Westseite von ihm her: der Torso einer nach Männerart zu Pferde sitzenden, mit kurzem Chiton bekleideten Amazone und die Torsen von zwei nach Frauenart auf Seerossen über die Wellen reitenden langbekleideten Nereiden. Die frischen, scharf gegliederten, durch verfeinerte Faltenbehandlung in den Gewändern ausgezeichneten Bruchstücke befinden sich im Nationalmuseum zu Athen. Von der Südseite des Mausoleums zu Halikarnaß aber, an der Timotheos arbeitete, hat sich nur ein arg verletzter Frauentorso erhalten.

Bryaxis muß nach den Schriftquellen ein Götterbildner von Kraft und Bedeutung gewesen sein. Sein Apollon zu Daphne bei Antiocheia war, nach einer Münze dieser Stadt zu schließen, langbekleidet wie der Apollon Kitharoedos des Skopas, trug auch, wie dieser, die Kithara in der Linken. Von der ihm gehörigen Nordseite des Mausoleums hat sich im British Museum ein vortrefflicher Reitertorso erhalten. Die faltig ans Bein sich anschmiegenden Hosen scheinen eher auf einen persischen Reiter als auf eine Amazone zu deuten. Die sorgfältige Einzeldurchbildung der Reiterinnen des Timotheos macht hier einer größeren und freieren

Behandlung Platz. Wir besitzen aber auch ein Originalwerk, das Bryaxis' Künstlerbezeichnung trägt, eine in Athen gefundene, ins dortige Hauptmuseum gekommene Dreifußbasis mit Reiterfiguren, die den blühenden Stil der Mitte des 4. Jahrhunderts zeigen. Gestützt auf den Stil dieses Werkes, hat Studniczka den berühmten, zu den von Hamdy Bey ausgegrabenen sidonischen Sarkophagen gehörenden „Sarkophag mit den Klagefrauen" im Museum zu Konstantinopel ebenfalls auf Bryaxis zurückgeführt, der eben im Osten der hellenischen Welt gearbeitet hat. Natürlich bezeichnet auch diese ansprechende Vermutung nur annähernd die kunstgeschichtliche Stellung dieses rasch berühmt gewordenen Kunstwerkes (s. die Abbildung, S. 353). Der Sarkophag ist als ionischer Pseudoperipteros von 4:7 Säulen gestaltet. Die Ecksäulen sind in Pfeiler verwandelt. Am Sockel sind Jagdszenen dargestellt. In jedem der achtzehn nischenartigen Säulenzwischenräume ist eine trauernde Frau angebracht. Von der reichen Gewandung, die sie umfließt, machen diese Gestalten verschiedenartigen Gebrauch. Die meisten haben ihr Obergewand über den Hinterkopf gezogen. Eine benutzt es, ihr ganzes Haupt in tiefem Schmerze zu verhüllen. Alle Stufen der Trauer kommen ergreifend zum Ausdruck. Vom Geiste attischer, ja Skopasischer Kunst ist das Werk in der That durchweht. Endlich erscheint Bryaxis durch die Nachricht, er habe ein Bildnis des Königs Seleukos geschaffen, als einer der jüngeren Meister dieses Kreises, zugleich als einer der wenigen attischen Meister, die sich dazu hergegeben haben, Bildnisse der Unterdrücker der Freiheit Griechenlands herzustellen.



Marmorsitzbild des Menander.
Nach Photographie. Vgl. Text, S. 359.

Zu diesen gehört aber auch Leochares, der bedeutendste der drei Meister. Das Philippeion zu Olympia schmückte er mit goldelfenbeinernen Standbildern Alexanders des Großen, seiner Eltern Philipp und Olympias und seiner Großeltern Amyntas und Eurydike. Mit Lysippos arbeitete er an einer großen Erzgruppe, die Alexander auf der Löwenjagd darstellte. Vergöttlicht wird er den großen Alexander mit seinen Ahnen im Philippeion dargestellt haben, und als Götterbildner tritt er uns auch in den übrigen Nachrichten der alten Schriftsteller entgegen. Dreimal schuf er den Zeus; und wenn, wie möglich, sein Zeus Polieus, der in Athen auf der Burg stand, uns durch attische Bronzemünzen veranschaulicht wird, so war er einer der ersten, der es gewagt hat, den Vater der Götter und Menschen jeder Hülle entkleidet darzustellen. Phidias hatte sogar die Göttin der Liebe noch bekleidet gebildet; die neue Zeit verlangte selbst Zeus nackt zu sehen. Dreimal hatte Leochares auch den Apollon geschaffen; und diese Nachricht wird für uns von der größten Wichtigkeit, weil nach Winters Ausführungen kaum noch ein Zweifel daran besteht, daß die berühmteste Apollonstatue der Welt, daß der „Apoll vom



Marmorstandbild des Sophokles.
Nach Photographie. Vgl. Text, S. 359.

Belvedere" im Vatikan zu Rom (s. die Abbildung, S. 354) auf eines der Apollonbilder des Leochares zurückgeht. Seit der kleine eherne Stroganoffsche Apollon in St. Petersburg, der etwas wie ein Fell in der Linken trägt, als moderne Nachahmung verdächtigt, jedenfalls nicht mehr als Vorbild des Apollon vom Belvedere angesehen wird, ist auch die Fabel, daß der Gott ursprünglich, ein feindliches Heer zu erschrecken, in der Linken die Ägis des Zeus geschüttelt habe, wieder verstummt. Den Bogen hielt der Apollon vom Belvedere vielmehr ursprünglich in der vorgestreckten Linken, einen Lorbeerzweig in der Rechten. Auf dem Rücken trägt er den Köcher; die kurze Chlamys fällt malerisch von seinen Schultern auf den linken Arm herab. Sein Haar ist hoch aufgebunden. Sandalen bekleiden seine Füße. Lebhaft schreitet er aus. Den großgeschnittenen Kopf, dessen Züge von kühnem Eigenleben erfüllt sind, wendet er auf dem schlanken Halse, wie unmutig abwehrend, in rascher Bewegung zur Linken hinüber. Jugendlich schlank sind die nackten Gliedmaßen gebildet, knapp und spröde, nicht in der Formensprache des Marmors, sondern des Erzes. Eine Erzstatue muß das Original gewesen sein. Mit noch größerer Sicherheit kann das Urbild einer stilistisch verwandten Gruppe des Vatikans auf Leochares zurückgeführt werden. Es ist die bekannte Gruppe des Adlers des Zeus mit dem jungen Ganymed, den er zum himmlischen Vater emporträgt. Behutsam hat der Adler den Jüngling von hinten mit den Fängen gepackt und schwebt kühnen Fluges mit ihm gen Himmel. Ein Baumstamm hält die Gruppe zusammen. Der Hund des Geraubten blickt heulend empor (s. die Abbildung, S. 355). Aufwärts strebt alles. „Leochares machte den Adler", sagte Plinius, „der zu fühlen schien, was er in Ganymedes raube, und wem er ihn bringe, und der den Knaben auch durch das Gewand noch vorsichtig mit den Fängen anfaßte." Das Werk kennzeichnet die sittenbildliche Auffassung mythologischer Dichtungen, die in dieser Zeit aufkam, aber auch den sittlichen Ernst, mit dem Aufgaben dieser Art von den vornehmen Meistern noch behandelt wurden. Es kennzeichnet aber auch die geistvolle Leichtigkeit, mit der Vorwürfe, wie das Schweben in freier Luft, jetzt durchgeführt wurden, und zugleich, auch im Gegensatze zur Nike des Paionios, die Art, wie die notwendigen plastischen Stützen nunmehr in natürliche Bestandteile der Darstellung verwandelt wurden. Auf Leochares führen einige Forscher auch die geistvolle Alexanderstatue der Münchener Glyptothek zurück, auf Leochares auch die Jägerin Artemis (Diana von Versailles) im Louvre, deren Verwandtschaft mit dem Apollon vom Belvedere sie betonen (s. die Abbildung, S. 356). Uns genügt auch hier zunächst die Erkenntnis, daß dieses anmutige Werk auf die attische Schule des 4. Jahrhunderts zurückgeht.



Der Grabstein des Dexileos in Athen. Nach Photographie. Vgl. Text, S. 360.

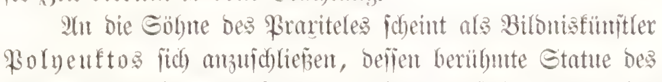


Athenisches Grabrelief des 4. Jahrhunderts v. Chr. Nach Photographie. Vgl. Text, S. 360.

Als nächste **Nachfolger des Praxiteles** selbst können nur seine Söhne **Kephisodotos der jüngere** und **Timarchos** genannt werden. Als Philosophenbildner bezeichnet Plinius den jüngeren Kephisodotos. Andere Schriftsteller nennen Bildnisse, an denen beide Brüder gearbeitet haben. Eine Inschrift aus dem Theater zu Athen beweist, daß sie gemeinsam das hier aufgestellte Bildnis des Lustspieldichters Menander geschaffen haben. Ein treffliches marmornes Sitzbild dieses Dichters hat sich in der „Statuengalerie" des Vatikans erhalten (s. die obere Abbildung, S. 357). Der Dichter sitzt, nach Helbigs Schilderung, „mit dem ungezwungenen Anstande des Weltmannes auf seinem Lehnstuhle. Aus dem Kopfe spricht durchdringender Verstand wie scharfe Beobachtungsgabe, während ein ironischer Zug den Mund umspielt". Daß dieses Sitzbild das von den Söhnen des Praxiteles geschaffene Bildnis des Dichters sei, ist aus verschiedenen Gründen nicht anzunehmen. Schon daß sein weniger anziehendes Gegenstück das Sitzbild des jüngeren Lustspieldichters Posidipp ist, dessen erstes Stück erst 288 v. Chr. aufgeführt wurde, spricht dagegen. Aber als Meisterwerk attischer Bildnisbildnerei dieser Zeit verdient es volle Beachtung.



Zwei Frauen. Farbige Thongruppe aus Korinth. Nach Furtwängler, „Sammlung Sabouroff". Vgl. Text, S. 360.



An die Söhne des Praxiteles scheint als Bildniskünstler **Polyeuktos** sich anzuschließen, dessen berühmte Statue des Redners Demosthenes erst 280 v. Chr. aufgestellt wurde. Gern möchte man das treffliche, im Vatikan und beim Lord Sackville zu Knole in Kent erhaltene Standbild dieses großen Redners auf das Werk des Polyeuktos zurückführen. Aber der Demosthenes des Polyeuktos schlang nach Plutarchs Beschreibung die Finger durcheinander, während der erhaltene Demosthenes mit beiden Händen, die wenigstens in Knole nicht ergänzt sind, eine Schriftrolle hält. Ins volle 4. Jahrhundert führen uns zwei andere attische Bildnisstatuen zurück, die zu den schönsten der Welt gehören: der herrlichen, durch die Klarheit und Größe des Gewandfalles nicht minder als durch den Adel des kurzbärtigen Hauptes und die vornehme, sichere Freiheit der Stellung ausgezeichneten Sophoklesstatue des Laterans (s. die untere Abbildung, S. 357) reiht sich in einiger Entfernung das Standbild des Redners Aischines im Museum zu Neapel an. Idealbildnisse mit verallgemeinerten Zügen sind auch diese Standbilder ohne Zweifel noch.



Mädchen mit Amor. Bemalte Thonfigur aus Tanagra. Nach Furtwängler, „Sammlung Sabouroff". Vgl. Text, S. 360.

Den attischen Bildnisdarstellungen dieser Zeit folgen zunächst die **Grabreliefs**, die neuerdings von Conze mustergültig herausgegeben wurden. Zu Hunderten sind die Grabsteine wieder ausgegraben worden, stehen sie heute wieder, wie einst, auf dem athenischen Hauptfriedhofe an dem Dipylonthore. Verhältnismäßig wenige sind in die Museen gebracht. Die meisten und anmutigsten dieser Bildwerke gehören dem 4. Jahrhundert

an. Mit dem Ende dieses Jahrhunderts erlischt die Sitte, die Grabsteine mit plastischem Schmuck zu versehen. Die Darstellungen haben zumeist einen wehmütig angehauchten sittenbildlichen Charakter. Stille Vorgänge häuslich-traulichen Beieinanderseins, täglich-gewohnheitsmäßigen Treibens, ruhig-schmerzlichen Abschiednehmens bilden die Regel. Bewegtere Vorgänge, wie Heldenthaten der Verstorbenen, kommen selten zur Anschauung. An der Spitze der Denkmäler des 4. Jahrhunderts steht der Grabstein des Dexileos (s. die obere Abbildung, S. 358), der 394 im Reitertreffen vor Korinth den Heldentod erlitt. Hoch zu Rosse, über einen stürzenden Gegner hinwegsprengend, ist der kühne Jüngling hier dargestellt. Bezeichnender für die Zeit sind Grabdenkmäler wie dasjenige der Demetria und Pamphile; die eine der beiden gleich gekleideten, halb verschleierten Frauen sitzt, die andere steht neben ihr. Beide blicken im ruhigen Nebeneinander zum Bilde heraus. Einen Abschied veranschaulicht der S. 358 unten abgebildete Grabstein. Alles ist typisch und ideal empfunden; alles spiegelt in handwerksmäßiger Abwandlung die hohe Kunst der großen Meister dieser Zeit wider. Wenigstens aber sind es doch griechische Originalarbeiten, die wir hier vor uns haben; und die besten von ihnen, die uns entzücken, rühren auch sicher von wirklichen Künstlern her.



Marmorstatue des „Apoxyomenos“ im Vatikan. Nach Photographie. Vgl. Text, S. 362.

Die Grabreliefs führen uns zum **Kunsthandwerk**. Praxitelischen Einfluß meint man hauptsächlich in den zierlichen Werken der griechischen Kleinkunst zu bemerken. Es handelt sich um die farbig bemalten Thonfigürchen, die in verschiedenen Gegenden Griechenlands, hauptsächlich aber seit 1873 in Gräbern der böotischen Stadt Tanagra gefunden worden und zu Dutzenden in die europäischen Sammlungen gewandert sind. Wir haben es, wie Michaelis es ausdrückt, „mit Produkten des Kunsthandwerkes, mit Schöpfungen einer vom attischen Kunstkapital zehrenden Provinzialkunst zu thun“. In Hohlformen gepreßt, sind dieselben Gestalten oft vervielfältigt worden. Unter den Farben, mit denen sie nach dem Brennen geschmückt sind, geben ein zartes Rosa und Hellblau den Gesamtton an. Die meisten stellen Gestalten aus dem Volksleben dar: Frauen und Mädchen in jeder Tracht und Haltung waren am beliebtesten, aber auch Handwerker jeder Art, Lehrer mit ihren Schulknaben, Faulenzer und Straßenjungen fehlen nicht. Gehören zahlreiche der erhaltenen Figürchen noch dem 4. Jahrhundert an, so reichen manche von ihnen doch darüber hinaus in die hellenistische Zeit herab. Alle aber spiegeln sie den Kunstsinn, der das ganze griechische Leben verschönte, und die Gestalten dieses Lebens selbst so anschaulich wider, daß ihre Entdeckung vor einem Menschenalter fast wie eine neue Kunstoffenbarung wirkte. Die abgebildeten Terrakottabildwerke gehören dem Berliner Museum: die Gruppe von zwei Frauen stammt aus Korinth, die andere ist in Tanagra gefunden (s. die Abbildungen, S. 359).

Der attischen gegenüber verleugnete die **peloponnesische Bildhauerei** auch im 4. Jahrhundert ihre Eigenart nicht. Sie bevorzugte nach wie vor den Erzguß und die Darstellung des männlichen Körpers; sie legte nach wie vor ein größeres Gewicht auf die Schilderung der körperlichen Vorzüge als auf die Wiedergabe der seelischen Stimmungen; und sie suchte nach wie vor die Geheimnisse der Kunst mit dem „Verstande der Verständigen“ zu ergründen.

Zu den bedeutendsten peloponnesischen Zeitgenossen des Praxiteles gehörte **Euphranor**, den wir in seiner Eigenschaft als Maler bereits kennen (vgl. S. 335). Als Bildhauer war er nicht minder berühmt denn als Maler. Verschiedene seiner Götterbilder waren nach Rom versetzt worden. So sein „Bonus eventus" (Gott des Gedeihens der Feldfrüchte), ursprünglich jedenfalls ein griechischer Triptolemos mit einer Schale in der Rechten, einer Ähre und Mohnblüten in der Linken; so seine Leto, die ihre Kinder Apollon und Artemis auf den Armen trug. Römische Münzen und Gemmen geben den „Bonus eventus", kleinasiatische Münzen wahrscheinlich die Leto wieder, wie sie eben mit einem ihrer Kinder auf jedem Arme vor dem Pythondrachen flüchtet. Ein kleines Standbild der Sammlung Torlonia zu Rom stimmt mit dem kleinasiatischen Münzbilde überein. Euphranor stammte aus Korinth. Jene Nachbildungen seines „Bonus eventus" lassen, trotz ihrer Kleinheit, erkennen, daß seine Gestalten, ihrer Haltung und Stellung nach dem Idolino (vgl. S. 319 und 321) des polykletischen Kreises verwandt, aus der peloponnesischen Schule hervorwuchsen. Seine Selbständigkeit aber zeigte er darin, daß er, auch in seiner Vorliebe für Rechenkünste Peloponnesier, das von Polyklet ausgebildete System der Proportionen weiter zu entwickeln suchte. Daß das gedrungene, etwas quadratische Ideal des Polyklet nicht für alle Zeiten unverändert bleiben konnte, liegt auf der Hand. Euphranor machte zuerst den Versuch, die Körper schlanker und geschmeidiger zu bilden. Doch bleibt er auf dem halben Wege stehen. Schon die Alten tadelten, daß die Glieder und Köpfe seiner Gestalten zu groß und massig im Verhältnis zu ihren schmächtigen Leibern seien. Der Stil des Euphranor bildet dem entsprechend eine wichtige Übergangsstufe in der Entwickelung der griechischen Kunst. Er leitet hinüber zu dem Stile des Lysippos, des Großmeisters der peloponnesischen Schule der zweiten Blütezeit der griechischen Kunst.

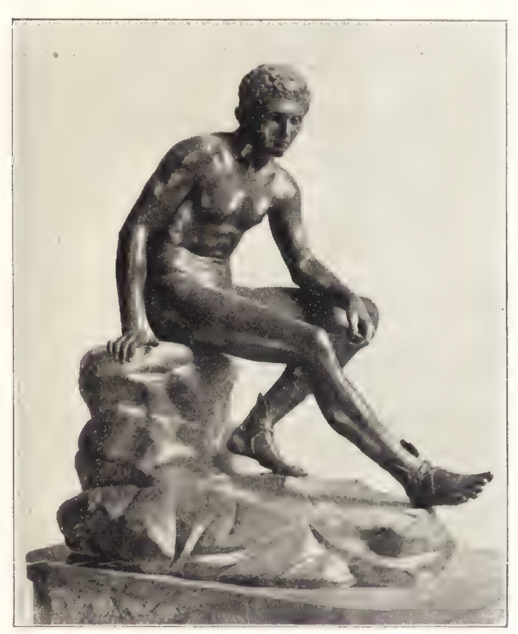


Der „farnesische Herkules" im Museum zu Neapel. Nach Photographie von Alinari. Vgl. Text, S. 363.

Lysippos, in Sikyon geboren, war ausschließlich Erzbildner, er stellte fast nur männliche Gestalten dar, er verschmähte den Ausdruck weicher und schwärmerischer Gemütsverfassungen. Dennoch aber brachte er den Pulsschlag neuen Lebens in den stockenden Kreislauf der Säfte der peloponnesischen Kunst. Die Umbildung der „quadratischen" Verhältnisse des Polyklet zu den gestreckteren, schlankeren, gefälligeren Maßen, nach denen die neue Zeit verlangte, wurde unter seinen Händen zum Ereignis; indem er die Köpfe kleiner, die Beine und den Unterleib länger, die Arme schlanker machte, wurde das richtige Verhältnis wieder hergestellt. Die Attiker befanden sich, minder theoretisch, zum Teil auf demselben Wege; Lysippos verschloß sich aber auch seinerseits nicht gegen die neue attische Kunstempfindung. In das körperliche Leben seiner Gestalten ging sogar etwas von skopasischem Schwunge über; ihre Beweglichkeit erscheint oft von elektrischer Strömung durchzittert zu sein. Um die Beweglichkeit war es ihm überhaupt mehr zu thun als um die wirkliche Bewegung; und damit hängt es zusammen, daß er die volle Körperlichkeit der Rundplastik in höherem Maße zum Ausdruck brachte, als es bisher in der ganzen Weltgeschichte der Kunst der Fall gewesen war. Selbst Myrons Diskuswerfer, selbst Praxiteles' Hermes scheinen für einen flächenhaften Hintergrund, von dem

sie sich, hauptsächlich von einer Seite gesehen, abheben, gedacht zu sein. Lysippos stellt seine Gestalten in den freien Raum und bildet sie von allen Seiten durch.

Zunächst schuf Lysippos männliche Götter; viermal stellte er Zeus dar; am eindrucksvollsten durch seine Größe war sein zwanzig Meter hoher Erz-Zeus auf dem Markte von Tarent, die größte Kolossalstatue des Altertums, bis sie durch die rhodische Statue seines Schülers Chares (vgl. S. 366) überflügelt wurde. Dem Marmor-Eros des Praxiteles zu Thespiai stellte er einen Erz-Eros seiner Hand gegenüber. In dem Kairos, dem Gott der Gelegenheit, schuf er für seine Vaterstadt Sikyon eine jener jüngeren Göttergestalten, die, ursprünglich dem Verstande entsprossen, durch den Volksgeist bald mit persönlichem Leben erfüllt wurden. Von den Helden war Herakles, den er viermal bildete, der Liebling des Lysippos; von irdischen Gestalten bevorzugte er selbstverständlich die olympischen Siegerstatuen. Ohne Namen wird die Darstellung des Apoxyomenos, d. h. des Schabers, erwähnt, eines Jünglings, der sich mit dem Schabeisen vom Öl und Staub und Schweiß der Ringbahn reinigt. Von Schöpfungen dieser Art aber ging der Meister bald zur wirklichen Bildniskunst über. Als Idealbildnisse seiner Hand werden diejenigen des Weltweisen Sokrates und des Fabeldichters Aisopos hervorgehoben. Als Realbildner aber zeigt er sich, auf der Höhe seiner Laufbahn angelangt, in seiner Eigenschaft als königlich makedonischer Hofbildhauer. Alexander soll verfügt haben, daß er von keinem anderen Bildhauer als Lysippos, von keinem anderen Maler als Apelles, von keinem anderen Steinschneider als Pyrgoteles dargestellt sein wolle. Daß dies nicht wörtlich zu nehmen, wissen wir bereits. Vielleicht aber saß Alexander nur diesen drei Meistern. Lysippos schuf unzählige Bildnisse des makedonischen Eroberers; am meisten gefeiert wurde sein Standbild mit dem Speere; am großartigsten muß die in Dion, später in Rom aufgestellte Gruppe gewesen sein, die Alexander zu Pferde widergab, umgeben von den fünfundzwanzig Reiterbildnissen der in der Schlacht am Granikos gefallenen Jünglinge; am lebendigsten aber muß die in Delphi bewunderte Gruppe gewesen sein, an der außer Lysippos auch Leochares gearbeitet hatte, die große Gruppe, die Alexander mit seinen Gefährten auf der Löwenjagd zeigte.



Hermes. Erzstatue im Museum zu Neapel. Nach Photographie. Vgl. Text, S. 363.

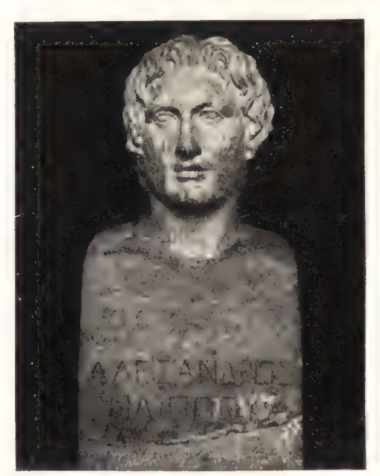
Soweit die Schriftquellen. Erhalten ist von allen Werken des Meisters, die sie feiern, kein einziges. Von ihren späteren Nachbildungen muß die berühmte Marmorstatue des Apoxyomenos im Vatikan (s. die Abbildung, S. 360) vorangestellt werden. Die Handlung des Jünglings, der mit dem Schabeisen in der einen Hand am vorgestreckten anderen Arm sich zu reinigen beginnt, ist unverkennbar; und die schlanken Verhältnisse der Gestalt, der individueller als bisher bei Ringerstatuen durchgebildete Kopf, die schon von Plinius als lysippisch hervorgehobene freie Bildung des Haares, vor allem die Beweglichkeit des sich leicht in den Hüften wiegenden schönen

Jünglings entsprechen durchaus den Schilderungen lysippischer Kunstweise. Sodann befindet sich im Palazzo Pitti zu Florenz die Marmorstatue eines in lässiger Haltung stehend ausruhenden Herakles von mächtigen Formen und lysippischen Verhältnissen. Der Untersatz dieses wirkungsvollen Standbildes trägt die Inschrift des Lysippos. Erst seit kurzem weiß man, daß kein Grund vorhanden ist, ihr zu mißtrauen; und seit dieser Zeit erscheint denn der schon lange berühmte „farnesische Herakles" im Museum zu Neapel (s. die Abbildung, S. 361), der mit dem florentinischen übereinstimmt, trotz seiner Inschrift „Glykon von Athen" auch nur, wie jener, als eine Kopie nach dem verlorenen ehernen Original des Lysippos. Nur ist die Kopie im Museum zu Neapel, auf die jener spätere Athener seinen eigenen Namen gesetzt hat, freilich eine weit tüchtigere Leistung als jene florentinische. In dem einst hoch berühmten, durch seine Muskelbildung ausgezeichneten, schon von Winckelmann gefeierten vatikanischen „Torso des Belvedere", dessen Ausführung, wie darauf steht, von dem Athener Apollonios herrührt, mag man demnach auch den Rest eines ausruhenden Herakles lysippischen Charakters erkennen; und auch die entzückende schlanke Erzgestalt des Museums zu Neapel, die den nur mit Flügelsohlen bekleideten, auf einem Felsblock ruhenden Götterboten Hermes im Begriff zeigt, aufzuspringen (s. die Abbildung, S. 362), meint man auf Lysippos zurückführen zu können. Dem Meister selbst scheint uns jedoch die Münchener Marmorstatue noch näher zu stehen, die den Götterboten mit aufgestütztem erhobenem rechten Fuße zeigt, im Begriffe, sich die Sohle anzuschnallen. „Die Schlankheit und rasche Beweglichkeit", meint auch Furtwängler bei der Besprechung dieses früher „Jason" genannten Bildwerkes, „sind bezeichnend für den Stil des Lysippos."



Aisopos. Büste in der Villa Albani zu Rom. Nach Photographie.

Unter den Werken, die uns die Bildniskunst des Lysippos vergegenwärtigen könnten, steht die Idealstatue des verwachsenen Fabeldichters Aisopos in der Villa Albani zu Rom voran (s. die obenstehende Abbildung). Nur ihre obere Hälfte ist erhalten. Der kluge Kopf über dem verwachsenen Körper ist außerordentlich geistvoll im Sinne der Überlieferung erfunden. Die krausstirnige Sokratesbüste derselben Sammlung ist ein Meisterwerk der Charakterzeichnung in den silenenhaften, aber durchgeistigten Zügen des großen Weisen. Von des Meisters Alexander-Bildnissen dagegen gibt wahrscheinlich die Büste des Louvre (s. die nebenstehende Abbildung) mit ihrer gefurchten Stirn, mit ihrem festen und doch „feuchten" Blick, mit ihrem an der einen Seite etwas verkürzten Halsmuskel die deutlichste Anschauung; wenigstens von seinen realistischen Bildnissen des Herrschers. Eine Büste des Kapitolinischen Museums, die, von freierer Lockenbildung umwallt, das ebenfalls etwas seitwärts geneigte Haupt gen Himmel gerichtet zeigt, trägt trotz des Strahlenkranzes, der sie ehemals zu einem Sonnengotte machte, zu viele Merkmale der Kunst des Lysippos und des Typus Alexanders des Großen, als daß wir nicht auch in ihr die



Alexander der Große. Marmorbüste im Louvre. Nach Photographie.

Nachbildung einer verklärteren Alexander-Darstellung des großen Meisters von Sikyon erkennen möchten. Das schönste und vollständigste erhaltene Standbild des Königs aber besitzt die Münchener Glyptothek. „Er ist als junger Mann gebildet. Der Körper ist kurz und schwer, doch der Kopf sprühend von Feuer und Energie. Wie ein Feldherr blickt er in die Ferne.“ (Furtwängler.) Dem lysippischen Kreise ist das Urbild dieses Standbildes unter allen Umständen zuzurechnen.

Dem Kreise oder der Schule des Lysippos dürfen wir auch den berühmten „Alexandersarkophag“ im Museum zu Konstantinopel zuweisen, den größten der von Hamdy-Bey in Sidon gefundenen griechischen Sarkophage, in denen wir die Vorbilder der gesamten späteren, auch der römischen Sarkophagkunst erkennen. Doppelt wichtig ist er, weil sich seine farbige Bemalung wie durch ein Wunder so gut wie vollständig erhalten hat (s. die beigeheftete farbige Tafel „Der ‚Alexandersarkophag‘ im Museum zu Konstantinopel“). Die Ansicht, daß es der eigene Sarg Alexanders sei, ist abgethan; eine Meinungsverschiedenheit besteht aber noch darüber, ob der Grabherr in einem der makedonischen Großen aus der Umgebung Alexanders oder einem der von diesem bestätigten orientalischen Herrscher zu erkennen sei. Sei dem, wie ihm wolle, die Jagd- und Schlachtbilder, die beide Langseiten und beide Schmalseiten des Schreines sowie beide Giebelfelder des Deckels schmücken, sind Geschichtsbilder im vollsten Sinne des Wortes und Meisterwerke des griechischen Meißels dazu. Eine Reiterschlacht, in der König Alexander selbst ganz links zur Entscheidung heransprengt, ist auf der einen der Langseiten, eine Löwenjagd, bei der man sich des gemeinsamen Werkes des Lysippos und des Leochares (vgl. S. 362) erinnern wird, ist auf der entgegengesetzten Langseite geschildert. Der Künstler beherrscht alle Stellungen und Ausdrucksmittel. Ein sprühendes Wirklichkeitsleben pulsiert in diesen Bildwerken. Die Farbe thut ein Stück idealer Verklärung hinzu. Die nackten Teile glänzen im ursprünglichen warmen Weiß des pentelischen Marmors. Die übrigen Teile leuchten in tiefen, satten Farben: gelb, violett, purpurn, rot und blau. Der Fries am Deckel zeigt gelbe Weinranken auf violettem Grunde. Auch hier bestätigt sich, daß der Natur entlehnte Blätter, Ranken oder Zweige nahezu das einzige Neue sind, das die spätere griechische Ornamentik erfand.



Marmor-Nike von Samothrake. Nach Photographie. Vgl. Text, S. 365.



Der „Alexandersarkophag" im Museum zu Konstantinopel.

Nach Hamdy Bey.



Der Nachfolge des Lysippos kann man noch ein anderes, einigermaßen erhaltenes griechisches Originalwerk zuteilen: die große Marmor-Nike von Samothrake, die, obgleich ihr Kopf verloren gegangen, zu den Zierden des Louvre in Paris gehört (s. die Abbildung, S. 364): für ihre Ergänzung hat man, freilich nicht ohne Widerspruch, Münzen des Demetrios Poliorketes herangezogen, die, frühestens 294 geschlagen, das Bild der Göttin wiedergeben. Die geflügelte Göttin steht auf dem Vorderteil eines griechischen Schiffes. Mächtig ausschreitend, bläst sie die Siegestrompete (Salpinx). Der Luftzug läßt ihr im kunstvollsten und feinsten Faltenwurf sich an sie anschmiegendes Doppelgewand hinter ihr hinauswehen. Die Forscher, die diese Ergänzung nicht gelten lassen, halten die Gestalt für mehr denn hundert Jahre jünger. Jedenfalls ist sie das Werk einer reifen, reichen, ihrer Ziele und Wirkungen sich vollbewußten Kunst.

Dem Kreise und der Schule des Lysippos haben wir nun aber doch noch etwas näher zu treten, selbst auf die Gefahr hin, damit wieder ins 3. Jahrhundert hinabzugeraten. Nicht die nachträglich erfundene Zeiteinteilung, sondern der geschichtliche Zusammenhang entscheidet.



Alexander der Große zu Pferde. Herkulaneische Statuette im Museum zu Neapel. Nach Photographie.

Lysippos' Bruder Lysistratos gilt als der Erfinder des Verfahrens, Gypsabgüsse von lebenden Körperteilen, selbst von Köpfen, zu nehmen. Daß dieses Verfahren die realistische Richtung der Kunst, die die Zeit verlangte, fördern mußte, liegt auf der Hand. Eben deshalb, aber auch nur deshalb hat man an Lysistratos bei dem doch wohl etwas jüngeren, zottelbärtigen und zottelhaarigen Erzkopf eines Siegers im Museum zu Olympia erinnert, der in seiner häßlichen, aber charaktervollen Eigenart fast von erschreckender Natürlichkeit ist.

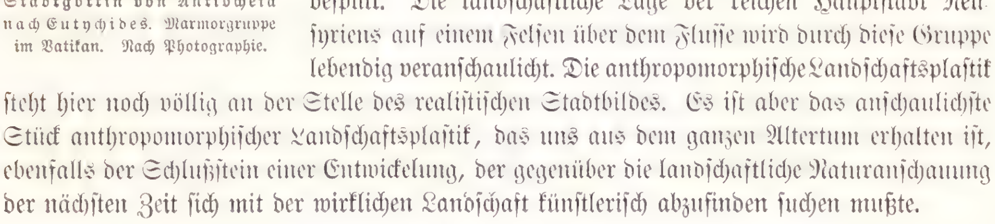
Von Lysippos' Söhnen scheint Daïppos, der z. B. auch einen „Apoxyomenos" geschaffen, sich einfach in den Geleisen seines Vaters bewegt zu haben. Sein zweiter Sohn Boëdas wird nur als Darsteller eines „Anbetenden" genannt, den man in der bekannten anmutigen Erzstatue des „betenden Knaben" im Berliner Museum wiederzuerkennen glaubt. Freilich gibt es hierfür keinen anderen Grund als die offenbar lysippische Schlankheit, Kleinköpfigkeit und Formenreinheit des Knaben, dessen gen Himmel erhobene Arme übrigens ergänzt sind. Aber diese Eigenschaften genügen auch, um den „betenden Knaben" wenigstens in die Schule des Lysippos zu versetzen. Der bedeutendste der Söhne des Lysippos muß Euthykrates gewesen sein, von dem Plinius berichtet, daß er, mehr auf die Nachahmung der „constantia" als der „elegantia" seines Vaters bedacht, lieber „im strengen als im anmutigen Stile glänzen wollte." Eine Gestalt aus seinem „Reitertreffen" glaubt man in der herkulaneischen Statuette des Neapeler Museums (s. die obenstehende Abbildung) wiedergegeben, die Alexander auf sich bäumendem Rosse darstellt, wie er, unbehelmt nach rechts gewandt, mit dem Schwert auf einen Gegner einhaut. Auch daß Euthykrates Alexander als Jäger gebildet hat, ist überliefert. Da jener große sidonische Sarkophag nicht nur ein Reitertreffen, sondern, in der Löwenjagd, auch Alexander als Jäger zeigt, hat die Ansicht, die ihn auf

Euthykrates zurückführt, noch größere Wahrscheinlichkeit als die Meinung, die ihn mit Eutychides in Verbindung bringt.

Außer seinen Söhnen kommen von den Schülern des Lysippos für uns nur noch Chares von Lindos und Eutychides in Betracht. Chares ist als Schöpfer des Kolosses von Rhodos, der zu den sieben Weltwundern gerechnet wurde, bekannt. Von diesem gewaltigen Erzbild des Sonnengottes Helios, das 284 v. Chr. aufgerichtet wurde, wissen wir nichts weiter, als daß es, 32 m hoch, die größte Bildsäule der Alten Welt war. Der Kolossal-Zeus des Lysippos zu Tarent (vgl. S. 362) war überflügelt. Wir stehen hier also vor einer Weiterentwickelung der schon den alten Ägyptern geläufigen Neigung, die geistige Überlegenheit der Gottheit durch übermenschliche Größe zu veranschaulichen; und der Koloß von Rhodos war eben der schon mehr künstlerisch als religiös gemeinte Trumpf, der diese Entwickelung für das Altertum zum Abschluß brachte.



Stadtgöttin von Antiocheia nach Eutychides. Marmorgruppe im Vatikan. Nach Photographie.



Eutychides hingegen, den einige Forscher als Meister des sidonischen Alexandersarkophags und der Nike von Samothrake ansehen, war hauptsächlich berühmt wegen seiner plastischen Darstellung der Stadtgöttin (der Tyche, des Stadtglückes, wie die Griechen sagten) von Antiocheia am Orontes. Diese Gruppe hat sich in kleineren Marmornachbildungen erhalten, von denen diejenige des Vatikans die hübscheste ist (s. die nebenstehende Abbildung). Mit der Mauerkrone auf dem Haupt, mit Ähren in der mit dem Ellbogen aufs Knie gestützten Rechten, sitzt die in weichen Falten von langem Doppelgewand umflossene Göttin in lässiger Haltung mit übergeschlagenem Beine auf dem Felsen, auf dem auch ihre linke Hand ruht. Ihr rechter Fuß berührt die Schulter des jugendlichen Flußgottes Orontes, der, die Arme ausbreitend, mit dem Oberkörper aus dem Wasser emportaucht, das den Felsen bespült. Die landschaftliche Lage der reichen Hauptstadt Neusyriens auf einem Felsen über dem Flusse wird durch diese Gruppe lebendig veranschaulicht. Die anthropomorphische Landschaftsplastik steht hier noch völlig an der Stelle des realistischen Stadtbildes. Es ist aber das anschaulichste Stück anthropomorphischer Landschaftsplastik, das uns aus dem ganzen Altertum erhalten ist, ebenfalls der Schlußstein einer Entwickelung, der gegenüber die landschaftliche Naturanschauung der nächsten Zeit sich mit der wirklichen Landschaft künstlerisch abzufinden suchen mußte.

III. Die hellenistische Kunst in den Diadochenstaaten und in Griechenland (um 275—27 v. Chr.).

1. Die hellenistische Kunst am Nil, Orontes und Tigris.

Ein halbes Jahrhundert verstrich nach Alexanders Tode, bis die „Diadochen", d. h. „die Nachfolger" des kühnen Eroberers, in den verschiedenen Ländern, in die sein Reich zerfiel, ihre Dynastien begründet und sich in ihren neuen Residenzstädten am Nil, am Tigris, am Orontes und in Kleinasien häuslich eingerichtet hatten. Erst seit dieser Zeit bildete sich unter dem Einfluß der neuen Weltlage auch jene neue Gesittung und Kunst des international gewordenen

Hellenentums heraus, die wir „hellenistisch" zu nennen pflegen. Griechisch blieb die Grundlage dieser neuen Gesittung und Kunst nicht nur an den Stätten, die seit tausend Jahren und länger griechich gewesen waren, sondern auch in den Diadochenstädten Ägyptens, Mesopotamiens und Syriens. Aber die Grenzen zwischen Hellenentum und Barbarentum hatten sich doch verwischt. Zum zweiten Male nahm die griechische Kunst asiatische und ägyptische Ströme in sich auf. Fremde Götter wurden ihr zugeführt. Die Typen fremder Völker wurden nachgebildet. Das Leben und Treiben an afrikanischen und asiatischen Gestaden spiegelt sich in ihr wider.

Noch stärker als der Auslandsduft aber macht die Großstadtluft als solche sich in der hellenistischen Kunst fühlbar, jene internationale Großstadtluft, die sich, von Alexandrien, der unter den Ptolemäern am frühesten entwickelten und zur Ruhe gekommenen Diadochenstadt, ausgehend, rasch über die ganze gebildete Welt jener Tage verbreitete. Die Bedürfnisse der neuen Großstädte sprechen sich unmittelbar in der hellenistischen Baukunst aus. Der Wirklichkeitssinn der großstädtischen Bevölkerungen führte die übrigen Künste einem zunehmenden Realismus in die Arme. Die großstädtische Empfindsamkeit, die sich nach dem „verlorenen Paradiese" der Natur zurücksehnt, brachte in der Malerei und in der Reliefbildnerei die Landschaftskunst zu selbständiger Entwickelung. Dazu die Gelehrsamkeit, die mit Begriffen zu spielen liebte und der Verkörperung abstrakter Dinge durch die Kunst Vorschub leistete! Dazu die kräftige Sinnlichkeit, die, wie im Leben, so gelegentlich auch in der Kunst ihre Orgien feiern wollte! Dazu die Tändelsucht, die ohne die Vervielfältigung und Verkindlichung des Eros, die die Welt mit kleinen geflügelten Liebesgöttern erfüllten, nicht mehr auskam! Doch erscheint die Weiterbildung, die die griechische Kunst durch alle diese neuen Triebe erfuhr, so organisch und natürlich, daß man sich fragt, ob die Entwickelung sich nicht auch ohne die weltgeschichtlichen Ereignisse, die die hellenische Welt zur hellenistischen machten, in denselben Bahnen vollzogen haben würde.

Die Baukunst der neugegründeten Prachtstädte, wie Alexandreias am Nil, Antiocheias am Orontes, Seleukeias am Tigris, kennen wir eigentlich nur aus den Berichten späterer Schriftsteller. Diese aber lassen keinen Zweifel an der Pracht der öffentlichen Gebäude dieser Städte und an der großartigen Regelmäßigkeit ihrer Anlage, die sich zugleich nicht selten malerisch den Geländeverhältnissen anschloß. Unter den Gebäuden ragten die Königsburgen, zu ganzen Stadtvierteln angewachsen, hervor. An sie schlossen sich in Alexandrien Gebäude wie das Museum, das die Gelehrtenrepublik beherbergte, die öffentliche Bibliothek und die Hauptheiligtümer an. Anderseits nahmen die Bauten für Volksspiele, die Theater, die Rennplätze und die Stätten der vorbereitenden Leibesübungen, die sich von einfachen Ringplätzen zu stattlichen Palästren und weiträumigen, mit Badeanstalten (Thermen) verbundenen Gymnasien entwickelten, einen immer größeren Raum ein.

Das hellenistische Wohnhaus behielt die althellenische Trennung in Männer- und Frauenwohnung bei (vgl. S. 277). Die Entwickelung zum Peristylbau des hellenistischen Wohnhauses, das Vitruv beschreibt, hatte sich jetzt vollzogen. Säulenhöfe, die je nach Bedarf vermehrt werden konnten, bildeten die künstlerischen Mitten des Hauses; an sie schlossen sich die Säle und Gemächer an, die in der Regel von ihnen ihr Licht empfingen. Mit Metall- oder Steinplatten oder Stuckverkleidungen wurden die Wände geschmückt, die in senkrechter Richtung durch Halbsäulen- oder Wandpfeilerstellungen, in wagerechter Richtung durch deutliche Scheidung der Sockel, Hauptfelder, Friese und Simse gegliedert wurden.

Bei alledem blieb die Säule die künstlerische Grundlage der hellenistischen Baukunst. Säulenhallen, Säulenhöfe und Säulenthore spielten in den hellenistischen Städten eine größere

Rolle als je. Neben dem Säulen- und Balkenbau, der manchmal zu mehreren Stockwerken emporstrebte, trat nunmehr als zweite ebenbürtige Bauart aber der Gewölbebau immer kräftiger hervor. Daß die Gewölbe- und Kuppelbauten von Sarvistan und Firuz-Abad in Persien die Vorbilder der gesamten europäischen Gewölbe- und Kuppelbaukunst gewesen, wie Dieulafoy annahm, ist freilich selbst dann nicht zuzugeben, wenn man sie nicht erst der Sassaniden-, sondern schon der Arsakidenzeit zuschreibt. Bereits in Babylon fehlte es nicht an Vorbildern der Gewölbekunst; und von Babylon nach Seleukeia, von dort nach Antiocheia und Alexandreia war der Weg gewiesen. Daß der Tempel des Serapis, des ägyptischen Griechengottes, in Alexandrien in seinen unteren Teilen gewölbt war, berichten alte Schriftsteller. Fr. Adler hat den Gewölbebau schon 1871 nachdrücklich für die hellenistische Baukunst in Anspruch genommen; und die namhaftesten Archäologen und Baugelehrten sind ihm seitdem in dieser Auffassung gefolgt.

Leider ist von diesen östlichen hellenistischen Großstädten, in denen die Baukunst der Zeit, wenn auch wahrscheinlich großenteils in vergänglichem Backsteinmaterial, ihre eigensten und großartigsten Eigenschaften entfaltet haben muß, so gut wie gar nichts erhalten. Erst Theodor Schreibers jüngste Ausgrabungen in Alexandrien versprechen ein greifbares Ergebnis. Alexandrinische Säulenkapitelle von seltener Freiheit der Mischbildung und seltener Feinheit der Ausführung haben sie bereits zu Tage gefördert. Zusammenhängenderes steht zu erwarten. Vielleicht tragen auch R. Foersters neue Berichte aus Antiocheia am Orontes dazu bei, Ausgrabungen in dieser zweiten Hauptstadt des Hellenentums anzuregen; und nach Antiocheia muß Seleukeia an die Reihe kommen. Bis dahin wird die Geschichte der Baukunst am Nil, Orontes und Tigris allerdings ein nur mit Vermutungen und Schlüssen ausgefülltes Blatt bleiben.

Schon Plinius läßt die griechische Künstlergeschichte in den ersten Jahrzehnten des 4. Jahrhunderts v. Chr. versiegen und erst in der Mitte des 2. Jahrhunderts wieder Meister erzeugen, die in ihrer Art angesehen, wenn auch den älteren nicht ebenbürtig gewesen seien. Das Stückchen Wahrheit, das dieser Darstellung zu Grunde liegen mag, läßt sich schwer herausschälen. Jedenfalls sehen wir von nun an in der Alten Welt nur mehr versprengte Künstlernamen oder Künstlergruppen auftauchen; und die meisten dieser Namen kennen wir sogar nur aus den Künstlerbezeichnungen an erhaltenen Kunstwerken. Die Kunstwerke, nicht die Künstler, rücken daher jetzt wieder in den Vordergrund der Entwickelungsgeschichte.

Kaum verknüpft mit einheimischen Künstlernamen tritt uns zunächst die Kunst Alexandriens, des Mittelpunktes des geistigen, wissenschaftlichen und schriftstellerischen Lebens dieses Zeitraumes, entgegen. Erst seit Helbigs, Michaelis', Maus und Schreibers Forschungen können wir uns ein einigermaßen klares Bild von der alexandrinischen Kunst im engeren Sinne des Wortes machen.

Als wohl bekannter griechisch-ägyptischer Maler wird uns Demetrios genannt, der um 180—150 v. Chr. als Landschaftsmaler in Rom thätig war. Der Verfasser dieses Buches hat in seinem Jugendwerke, „Die Landschaft in der Kunst der alten Völker“, ausführlicher über ihn gesprochen. Demetrios nur für einen Maler landschaftlich gestalteter Landkarten zu erklären, ist, wie schon Helbig nachgewiesen hat, der gesamten Sachlage nach unthunlich. Schon hierdurch wird bestätigt, daß wir Alexandrien für den Ausgangspunkt der hellenistischen Landschaftsmalerei halten dürfen. Wer nicht zugeben will, daß die griechische Figurenmalerei schon seit Zeuxis, wo es angebracht war, zusammengeschlossene Hintergründe darstellte, wird doch nicht leugnen dürfen, daß sie bald nach der Zeit Alexanders des Großen diesen Schritt gethan hat.

Besonders in einer Beschreibung der „Hochzeit des Peirithoos“ des Malers Hippys von Rhegion wird die natürlich räumliche Durchbildung hervorgehoben. Die Malerei aber ging jetzt noch einen Schritt weiter. Sie verkleinerte die Figuren, so daß sie, wie in den Odysseelandschaften vom Esquilin, die im Vatikan aufbewahrt werden, zur Staffage der Landschaften herabsanken, ja sie befreite die Landschaft schließlich völlig von historischen und mythologischen Begebenheiten, wie zahlreiche Landschaftsbilder der vom Vesuv verschütteten Städte Kampaniens es zeigen. Daß diese Entwickelung nicht etwa erst auf römischem Boden vor sich gegangen, spricht sich schon darin aus, daß selbst die lateinische Sprache die Landschaft in der Kunst mit dem griechischen Ausdrucke topia bezeichnete. Wir halten es nach wie vor für wahrscheinlich, daß die Vorbilder der römischen Odysseelandschaften, deren neuerlich versuchte Herabrückung in die Zeit Trajans schon Aug. Mau und F. Winter widerlegt haben, so gut wie die Vorbilder einer großen Anzahl der Wandgemälde der vom Vesuv verschütteten Orte im hellenistischen Osten zu suchen sind; und zwar hauptsächlich in Alexandrien, auf das wenigstens die zahlreichen ägyptisierenden, mit Pygmäen, Krokodilen und Palmen ausgestatteten Darstellungen, die in Pompeji gefunden werden, von selbst zurückweisen.



Silberschale von Boscoreale im Louvre. Nach Engelmann, „Pompeji“. Vgl. Text, S. 371.

Jene Odysseelandschaften vom esquilinischen Hügel sind Wandgemälde im eigentlichen Sinne des Wortes, wenn man auch aus einer Halle hochroter gemalter Pilaster, die sich vor ihnen hinzieht, auf sie hinausblickt. Die Gemälde Roms, Pompejis und Herculaneums, die in diesem Sinne eigentliche Wandgemälde sind, lassen sich leicht von der großen Masse der übrigen aussondern, die sich durch ihre geschlossene Haltung in fester Umrahmung als auf die Wand gemalte Nachbildungen von Tafelgemälden zu erkennen geben. Sind doch manche umrahmte Gemälde innerhalb der großen Wandmalereien dieser Art schon durch ihre Anbringung deutlich als aufgestellte, Säulengerüsten vorgeschobene oder kapellenartigen Säulenmittelbauten eingeschobene Tafeln gekennzeichnet, einige von ihnen sogar durch die mitgemalten Holzthüren, mit denen sie geschlossen werden konnten.



Hildesheimer Silber-Krater im Berliner Museum. Nach der „Zeitschrift für bildende Kunst“, IV. Vgl. Text, S. 372.

Wie Tafelgemälde dazu kommen, als Wandgemälde nachgeahmt zu werden, erklärt sich aus der Geschichte der hellenistischen Wanddekorationen. Wir können annehmen, daß schon im 4. Jahrhundert die Tafelgemälde bekannter Meister in den griechischen Wohnhäusern vor der Mitte des Wandfeldes teils aufgestellt, teils aufgehängt, teils aber auch wohl wirklich schon in sie eingelassen zu werden pflegten. Dies wird sich auch keineswegs überall geändert haben, als in hellenistischer Zeit die Täfelung der Wände mit Marmor- oder mit Metallplatten in Aufnahme kam, wenn diese Täfelungen auch in manchen Fällen dazu führten, daß die Gemälde, in Mosaik nachgebildet, auf den Fußboden hinabglitten, in anderen Fällen zur Folge hatten,

daß sie in Metall- oder Marmorrelief übersetzt wurden. Daß nicht alle Hausbesitzer der hellenistischen Zeit sich eine so kostbare Ausstattung der Wände gestatten konnten, aber versteht sich eigentlich von selbst, und als die Tafelgemälde der großen Meister seltener und die Nachbildung der Marmorwände erst in Stuck, dann in Malerei auf dem Stucke häufiger wurde, ergab es sich von selbst, daß die Tafelgemälde innerhalb der ganzen Dekoration mit ihrer Sockel-, Säulen-, Fries- und Simsgliederung in Freskomalerei nachgebildet wurden. Und dabei blieb es denn auch später, als die Wandarchitektur, einmal mit dem Pinsel nachgeahmt, sich immer mehr von den Gesetzen architektonischer Gestaltung lossagte und allmählich zu einer phantastischen Scheinarchitektur wurde.

Paris, Oinone und Flußgott. Marmorrelief aus dem Palazzo Spada in Rom. Nach Photographie von Anderson. Vgl. Text, S. 372.

Schriftstellerisch ist diese Entwickelung der gemalten Wanddekoration durch Vitruv bezeugt; und wenn Vitruv zunächst auch die Entwickelung in Rom im Auge hatte und wir sie, außer in Rom, vor allen Dingen in den Vesuvstädten nach den Ausgrabungen der letzten Jahrhunderte vor Augen haben, so spricht doch alles dafür, daß sie sich früher als auf italienischem Boden in den Städten des hellenistischen Ostens vollzogen habe. Natürlich aber können wir auf die römischen und kampanischen Wandgemälde als solche erst bei der Besprechung der hellenistischen Kunst in Italien eingehen.

Von erhaltenen griechischen Tafelgemälden dieser Zeit ließe sich überhaupt nichts berichten, wenn nicht neuerdings auf ägyptischem Boden zahlreiche als Mumienmasken auf dünne Holztafeln gemalte Bildnisse wieder ausgegraben worden wären, von denen einige in der That bis in die Ptolemäerzeit zurückzureichen scheinen. Gerade diese Mumienbildnisse sind in jener ganz breiten, mit unverschmolzenen Pinselstrichen den Schein lebendigster Wahrheit erreichenden Malweise gearbeitet, die sich wahrscheinlich erst nach der Zeit des Apelles, wie achtzehnhundert Jahre später in Europa erst nach der Zeit Raffaels und Correggios, ausgebildet hatte. Gerade diese Tafeln vergegenwärtigen uns die im übrigen verlorene Spateltechnik der enkaustischen Wachsfarbenmalerei der Alten. Gerade sie sind aber auch von einem sprechenden Eigenleben erfüllt, das zu der typischen Kunst der älteren Griechen in schroffem Gegensatze steht. Da weitaus die meisten erhaltenen Bildnistafeln dieser Art jedoch erst der römischen Kaiserzeit angehören, so kommen wir auch auf sie erst später zurück.

Den Übergang zur alexandrinischen Plastik bilden die hellenistischen Reliefs, deren Sammlung und Untersuchung wir Theodor Schreiber verdanken. Wickhoffs Ansicht, daß

die meistgenannten erhaltenen Arbeiten dieser Art erst in der Zeit des Kaisers Augustus in Rom ausgeführt worden seien, beeinträchtigt die Hauptausführungen Schreibers um so weniger, als auch Wickhoff zugibt, daß diese Bildwerke von griechischen Händen gearbeitet sind und auf hellenistische Vorbilder zurückweisen.



Ptolemäos II. und Arsinoe. Alexandrinische Kamee im Wiener Hofmuseum. Nach Photographie des Wiener Hofmuseums. Vgl. Text, S. 372.

Die Toreutik, die Kunst, gegossene oder gehämmerte Metallarbeit durch Ziselierung zu vollenden, ja oft erst zum Kunstwerk zu machen, war nach Schreiber die Mutter der hellenistischen Reliefbildnerei; erst aus ihr erklärt sich der neue malerische Reliefstil dieser Zeit. Der Steinbildner meißelt sein Relief von der vorderen Fläche nach innen. Der Metallbildner treibt sein Relief dagegen von der Grundfläche aus in die Höhe, wodurch es nach außen an einigen Stellen weiter vorspringen, an anderen zurückbleiben kann. Schöpfungen der Toreutik haben sich besonders in Metallgefäßen erhalten. Die silbernen Kentaurenbecher aus Pompeji im Neapeler Museum, die Gefäße des Hildesheimer Silberfundes im Berliner Museum, des Schatzes von Bernay im Münzkabinett zu Paris, des Silberschatzes von Boscoreale im Louvre und viele einzeln gefundene antike Metallgefäße sind mit Reliefs dieser Art geschmückt. Eine Welt von Schönheit hat sich uns in diesen Gefäßen erschlossen, die vielfach als römische Arbeiten angesehen werden. Aber die wirklich römischen Arbeiten lassen sich aussondern. Schreiber hat nicht nur den hellenistischen, sondern auch den alexandrinischen Ursprung der meisten und schönsten dieser Gefäße wahrscheinlich gemacht. Zeigt eine 1895 in Boscoreale gefundene Silberschale doch das vergoldete Brustbild der „Alexandreia“ selbst (s. die obere Abbildung, S. 369)! Sind die von Pernice veröffentlichten köstlichen Silberschalen aus Hermopolis, die Heraklesschale und die Mänadenschale des Berliner Museums doch in Ägypten selbst gefundene Werke, die unzweifelhaft der hellenistischen Zeit angehören! Gerade die Gefäße dieser Art sind Schöpfungen jener Toreutik, die Schreiber als die eigentliche alexandrinische Hofkunst bezeichnet.



Alexandrinisches Onyxgefäß des Museums zu Braunschweig. Nach Photographie. Vgl. Text, S. 373.

Auf den Gefäßen dieser Art können wir auch am deutlichsten die Weiterbildung der griechischen Rankenornamentik in hellenistischer Zeit verfolgen. Diese Weiterbildung bestand zunächst, wie Riegl gezeigt hat, in der Ausdehnung ihres Verwendungsgebietes. Der ganze Bauch mancher Gefäße, wie des Hildesheimer Silberkraters im Berliner Museum und der Silbervase von Nikopolis in der Ermitage zu St. Petersburg, ist mit Rankenwerk besetzt, in dem Palmetten- und Akanthusmotive mit anscheinend naturalistischen, perspektivisch gebildeten Blütenkelchen verschiedener Art ausgestattet sind. Sodann werden Tier- und Menschengestalten immer häufiger in dieses Rankenwerk verwoben. Echt hellenistisch, ja vielleicht echt alexandrinisch sind die leichten

Kindergestalten, die auf jenem Hildesheimer Silberkrater dem Rankengeschlinge eingestreut sind (s. die untere Abbildung, S. 369). Endlich sehen wir hier und da, als Vorklang nachklassischer Entwickelungen, auch bereits ein Abweichen von dem Naturgesetz, nach dem die Blätter und Blüten nur die Bekrönung der Stengel bilden. Das Akanthusblatt, das die flachstilisierte Palmette und die deutlich als Stengel gekennzeichnete Ranke immer mehr verdrängt, wird schließlich selbst zur Ranke.

Homer. Marmorbüste im Museum zu Neapel. Nach Photographie von Alinari. Vgl. Text, S. 373.

Mit den Reliefs der alexandrinischen Metallgefäße haben die „im malerischen Sinne umgebildeten" hellenistischen **Marmorreliefs**, die allem Anschein nach als Wandschmuck gedient haben, die nächste Verwandtschaft. Charakteristisch für sie ist die ungleiche Erhebung des Reliefs, charakteristisch der architektonische oder landschaftliche Zusammenschluß der Hintergründe, die oft zu wirklichen Relieflandschaften werden. Große Hochbilder mit lebensgroßen Darstellungen aus der griechischen Heroensage, die offenbar Gemälden nachgebildet sind, sind z. B. die zwölf Reliefbilder des Palazzo Spada in Rom. Wie anmutig malerisch und zugleich wie durch und durch griechisch gedacht ist das Bild des Bellerophon, der den Pegasus tränkt! Wie völlig landschaftlich empfunden ist das Relief, das Paris' Abschied von der Nymphe Oinone schildert (s. die Abbildung, S. 370)! Wie deutlich lehnt sich die Darstellung der Befreiung der Andromeda durch Perseus an ähnliche Gemälde an! Von den übrigen „Prachtreliefs" seien nur noch die beiden als Brunnenschmuck gekennzeichneten lebendigen Tierstücke im k. k. Hofmuseum zu Wien genannt. Zahlreicher sind die kleineren „Kabinettsstücke" dieser Art. Mythische Stoffe, wie die „bakchische Szene" des Museo Buoncompagni oder wie „Polyphem und Eros" in der Villa Albani zu Rom, sind in dieser Gattung seltener als rein dem Landleben und der Landschaft abgelauschte Darstellungen, wie das vatikanische Relief mit dem Bauern, der eine Kuh, ein Kalb und zwei Gänse, die er über der Schulter trägt, zur Stadt führt, wie zwei ähnliche Bildwerke in der Münchener Glyptothek und die symbolische Landschaft mit dem Pinienbaum im British Museum. Es ist in der That eine ganze neue Kunstwelt, in der wir uns hier bewegen.

Fein empfundene kleine **Reliefbildnisse** zeigen zunächst die Diadochenmünzen dieser Zeit. Die ägyptischen Ptolemäermünzen wetteifern mit den syrischen der Antiochiden in lebendig vornehmer Darstellung der Fürstenbildnisse. In dem kleinen Maßstabe werden auch fortwährend noch kostbare Steine teils vertieft, teils erhaben geschnitten. **Pyrgoteles**, der berühmteste Steinschneider zur Zeit Alexanders des Großen, hatte in dieser Beziehung schulbildend gewirkt. Die erhaben geschnittenen Steine (Kameen) nahmen in Alexandrien oft ansehnliche Größe an; und gerade die ansehnlichsten dieser kostbaren Kunstwerke, die Prachtkameen der Kabinette zu St. Petersburg und zu Wien, die die Doppelbildnisse Ptolemäos' II. und der Arsinoe (s. die obere Abbildung, S. 371) geschickt und prächtig aus den verschiedenen Farbenschichten des Steines herausgearbeitet zeigen, verraten schon durch die dargestellten Fürsten ohne weiteres ihren

alexandrinischen Ursprung. Weite Blicke in die eigenartige kleine Kunstwelt der geschnittenen Steine eröffnet Furtwänglers neues Werk über sie. Bald ging man so weit, ganze Gefäße aus Halbedelsteinen zu schneiden und in halb erhabener Arbeit zu verzieren. Die Onyxgefäße der Museen zu Braunschweig (s. die untere Abbildung, S. 371) und zu Neapel sind die prächtigsten Beispiele dieser Art; und von ihnen trägt das Neapeler Gefäß (die sogenannte Tazza Farnesina) in seinem Innenbilde, das ein Fest am Nil veranschaulicht, seinen Heimatschein deutlich zur Schau.

Die alexandrinische Rundplastik ist nicht weniger mannigfaltig als die alexandrinische Reliefkunst, zeugt aber ebensowenig wie diese von ernstem geschichtlichen Stil und großem heroischen Aufschwung. An Büsten und Statuen der Ptolemäer fehlt es nicht völlig; doch lassen sie sich nicht mit Sicherheit auf bestimmte Persönlichkeiten beziehen. Dagegen reden einige Dichterbüsten idealistischer und realistischer Art, die neuerdings Alexandrien zugewiesen werden, eine eindringliche Kunstsprache. Die schöne Marmorbüste des blinden Sängers Homer, die zugleich die körperliche Blindheit und die geistige Hellsichtigkeit des Dichters ergreifend zum Ausdruck bringt, hat sich in mehreren Beispielen, unter anderem in den Hauptmuseen von London, Paris und Neapel (s. die Abbildung, S. 372) erhalten. Man pflegt sie zu dem Homereion, dem Homerheiligtum des Ptolemäos Philadelphos in Alexandrien, in Beziehung zu setzen, obgleich sie ihrem Charakter nach, worauf vor kurzem Johannes Six wieder aufmerksam gemacht hat, älter sein könnte. Jedenfalls bleibt sie ein Hauptbeispiel griechischer realistisch angehauchter Idealbildniskunst. Ein Hauptbeispiel der wirklich realistischen Bildniskunst der Griechen ist dagegen der ausdrucksvolle Bronzekopf eines alexandrinischen Dichters, den man früher „Seneca“ zu nennen pflegte. Wiederholungen des Werkes finden sich unter anderem im British Museum zu London und im Museo Nazionale zu Neapel (s. die untenstehende Abbildung). Hier ist alles atmende Natur, aber auch alles persönliches Eigenleben.



Der „Seneca“ des Museums zu Neapel. Nach Photographie von Alinari.

Sittenbildlich realistisch angehaucht zeigt die Rundplastik Alexandriens sich zunächst, wo sie in kleinem Maßstabe arbeitet. Kleine Gestalten aus dem Straßenleben Alexandriens in Basalt und Bronze haben sich z. B. im Museum zu Athen erhalten. Sehr lebendig und natürlich ist hier die Bronzegestalt eines nubischen Straßenverkäufers, der mit seinem Affen auf der Schulter vor seinen Früchten hockt, nicht minder lebenswahr die Bronzefigur eines nubischen Straßensängers im Pariser Münzkabinett (s. die Abbildung, S. 374). Auch der kleine Silberknabe des British Museum, den die Gans ins Ohr beißt, muß alexandrinisch sein. Bei den hier und da vorkommenden pygmäenhaften Groteskfiguren versteht sich dieser Ursprung wieder von selbst. Wissen wir heutzutage doch auch, daß die zwerghaften Pygmäen, die in den ägyptischen Städten als Spaßmacher und Grotesktänzer ihren Lebensunterhalt fanden, keineswegs ins Reich der Fabel zu verweisen sind.

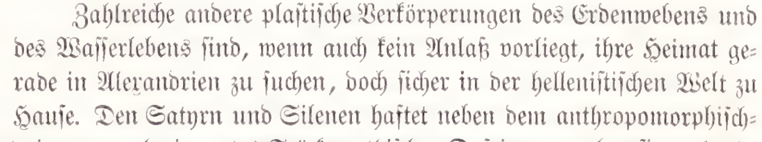
Den kleinen schließen sich lebensgroße sittenbildliche Darstellungen in runder Plastik an. Die Gruppe des Knaben, der mit einer Gans ringt, hat sich in mehreren Wiederholungen

erhalten: z. B. im Vatikan zu Rom, im Louvre zu Paris und, vielleicht am schönsten, in der Münchener Glyptothek. Sie geht auf ein Bronze-Original des Boëthos zurück, eines der wenigen kunstgeschichtlich bekannten Meister, die erst der Diadochenzeit angehören. War er, wie Pausanias berichtet, nordafrikanischer Grieche (aus Karthago), so dürfen wir um so eher Alexandrien als den Sitz seiner Thätigkeit ansehen. Auf Boëthos darf auch die Umwandlung des altertümlich strengen „Dornausziehers", wie er uns im Erzbild des Kapitols erscheint (vgl. S. 302), in den hellenistisch-realistischen „Dornauszieher" zurückgeführt werden, wie er bei Rothschild in Paris in einer Bronzestatuette, im British Museum in einer Marmorstatue erhalten ist. Die Umwandlung des Stilgefühls zeigt sich hier in der That in ihrer ganzen Schärfe. Ob die äußerst lebendig dargestellte „Trunkene Alte" in der Münchener Glyptothek, der sich ein köstlicher Marmorkopf im Dresdener Albertinum anschließt, alexandrinischen oder pergamenischen Ursprungs ist, ist weniger klar.



Nubischer Straßensänger. Alexandrinische Bronzefigur im Pariser Münzkabinett. Nach Colignon. Vgl. Text, S. 373.

Unzweifelhaft aus Alexandrien aber stammt das schöne Marmorbild des halb aufrecht liegenden Nilgottes im Vatikan, wenn es auch wohl nur als römische Wiederholung eines griechischen Vorbildes angesehen werden kann. Mit dem linken Arm, in dem er ein Füllhorn hält, lehnt er sich gegen eine Sphinx, in der rechten Hand, die auf seinem Knie ruht, hält er Ähren. Weich und wellig, wie die Flußwellen, die sich, unter ihm hervorquellend, über den ganzen Sockel ergießen, ist auch sein Haar gebildet; sechzehn Knäblein, von denen einige sich noch mit einem Krokodil und einem Ichneumon zu schaffen machen, klettern, das allmähliche Anschwellen des Stromes um sechzehn Ellen verkörpernd, zuthulich an ihm empor. Die Rückseite des Sockels stellt wirklich eine Nillandschaft dar. Es ist eines der großartigsten Bilder der anthropomorphischen Landschaftsplastik, die die griechische Kunst hervorgebracht hat, und unzählige Flußgötter sind bis auf den heutigen Tag ihm nachgebildet worden.



Zahlreiche andere plastische Verkörperungen des Erdenwebens und des Wasserlebens sind, wenn auch kein Anlaß vorliegt, ihre Heimat gerade in Alexandrien zu suchen, doch sicher in der hellenistischen Welt zu Hause. Den Satyrn und Silenen haftet neben dem anthropomorphisch-landschaftlichen Elemente immer noch ein gutes Stück mythischen Daseins an; aber sie verlandschaftlichen sich in dieser Zeit immer mehr. Es sei nur an den prächtigen „Barberinischen Faun" der Münchener Glyptothek (s. die Abbildung, S. 375) erinnert, der, in den tiefen Schlaf des Rausches versunken, an einem Felsen liegt. Die Bewegungsmotive des schlummernden Gebirgdurchschwärmers schmiegen sich bezeichnend der Gestaltung des Felsens an; seine in allen Einzelheiten mit anatomischer Plastik durchgebildeten Formen zeigen ein gutes Stück der Knorrigkeit der Waldnatur; seine ganze Haltung mahnt an die dumpfe Erdenschwere, die er verkörpert. In den zahlreichen tanzenden Faunen spricht sich dagegen die fröhliche Seite des pflanzlichen Erdenlebens aus. Es sei nur an die hübsche große Marmorstatue in der Villa Borghese zu Rom und an die anmutige kleine pompejanische Bronze im Neapeler Museum erinnert. Noch weiter als bei den Faunen und Satyrn tritt bei den Meergottheiten der hellenistischen Bildnerei das Mythologisch-Typische hinter die anthropomorphische Naturnachahmung zurück. Das Haupthaar des Neptunskopfes des Museo Chiaramonti im Vatikan (s. die Abbildung, S. 376) ist von der salzigen

Flut in feste Büschel zusammengeballt, während sein Antlitz mit sorgenvollem Seemannsblick ins Weite schweift. Noch bezeichnender kommt das landschaftliche Element des Meerlebens in dem sogenannten Okeanoskopfe des Museo Pio Clementino im Vatikan (s. die Abbildung, S. 377) zur Geltung. Blattartige Flossen an den Wangen, an der Brust und statt der Augenbrauen kennzeichnen ihn schon von weitem als Meergott; in dem wellenförmig bewegten Haare seines Bartes spielen sogar zwei Delphine.

Auch die wollüstig angehauchten Marmorbildwerke der hellenistischen Zeit, wie den schlafenden Hermaphroditen, der in verschiedenen Wiederholungen (z. B. im Louvre) vorkommt, und die Aphrodite Kallipygos des Neapeler Museums, pflegt man zur alexandrinischen Kunst in Beziehung zu setzen, ohne daß diese Beziehungen äußerlich nachgewiesen werden könnten.



Der „Barberinische Faun" in der Münchener Glyptothek. Nach Photographie der Verlagsanstalt für Kunst und Wissenschaft (vorm. F. Bruckmann) in München. Vgl. Text, S. 374.

Endlich ist man geneigt, nach Alexandrien auch die Weiterentwickelung der Sarkophagreliefkunst zu verlegen, deren großartige Anfänge wir in den sidonischen Sarkophagen kennen gelernt haben (vgl. S. 328 und 357), während der Fuggersche Amazonenschlachtsarkophag in den kaiserlichen Sammlungen zu Wien sie in ihrer hellenistischen Blüte zeigt. „Die Werke der alexandrinischen Richtung", sagt Hauser, „sind es auch allein, welche mit der Sarkophagskulptur eine enge Verwandtschaft aufweisen." Weitaus die meisten der erhaltenen mit Reliefdarstellungen geschmückten Marmorsarkophage gehören allerdings erst der römischen Kaiserzeit an. Wir kommen auf sie zurück. An Zwischenstufen fehlt es nicht ganz. Aber es ist noch kein völliges Licht über sie verbreitet.

Die Kunst von **Antiocheia am Orontes**, von dessen Stadtbild, einem Werke des **Eutychides**, die erwähnten Nachbildungen (vgl. S. 366 und 371) auf uns gekommen sind, erscheint uns auch nach R. Foersters neueren Untersuchungen noch nicht in anschaulichem Zusammenhange. Mag das Kolossalrelief der Todesgöttin, das Antiochos Epiphanes zur Abwehr der Pest aus dem lebendigen Felsen vor der Stadt herausmeißeln ließ, auch heute noch düster und geheimnisvoll auf den suchenden Wanderer herabblicken, mag mit der hübschen bronzenen Ringergruppe, die vor einigen Jahren in Antiocheia gefunden und ins Museum von Konstantinopel gebracht worden ist, auch ein echtes Seleukidenkunstwerk den Bosporus überschritten haben, so lassen sich die besonderen Züge einer Seleukidenkunst aus diesen vereinzelten Überbleibseln doch noch nicht erkennen.

Immer noch bleibt es eine empfindliche kunstgeschichtliche Lücke, daß wir die hellenistische Kunst am Nil, Orontes und Tigris weit weniger kennen als die Kunst entlegenerer Zeiten und Länder.

2. Die hellenistische Kunst in Altgriechenland und dem griechischen Kleinasien.

Für das altgriechische Mutterland ist die „hellenistische" Epoche ein Zeitalter des staatlichen Verfalls. Schon 146 v. Chr. herrschte Rom über ganz Griechenland. Aber die Sieger im Kampfe fühlten sich sofort als die Besiegten auf dem Felde des wissenschaftlichen und künstlerischen Wettstreits. Die Künste erlebten auch in Altgriechenland eine Nachblüte, die, wenn auch nicht unbeeinflußt durch die hellenistische Weltkunst der Riesenstädte des Ostens, doch vielfach ihren eigenen Duft und ihre eigene Färbung bewahrte. Athen und Olympia behielten die Führung im geistigen Leben des Mutterlandes. In Kleinasien aber stellte die Attalidenstadt Pergamon sich jetzt an die Spitze der Bewegung. Im Kampfe gegen die von Norden andringenden gallischen Horden hatte der pergamenische Staat sich seine Selbständigkeit, hatten die pergamenischen Herrscher sich ihre Königskrone errungen. In das Jahrhundert der beiden ersten Könige von Pergamon, **Attalos II.** (241—197 v. Chr.) und **Eumenes II.** (197—150 v. Chr.), fällt die höchste Blüte ihres neugriechischen Staates auf altmysischem, längst ionisiertem Boden. In der Wissenschaft wetteiferte Pergamon mit Alexandrien. Die Bibliothek Eumenes' II. erregte in solchem Maße die Eifersucht der Ptolemäer, daß sie die Ausfuhr des Papyrus verboten; aber die Pergamener wußten sich zu helfen. Sie erfanden das „Pergament" und setzten es an die Stelle des „Papieres".



Neptun. Marmorbüste des Museo Chiaramonti im Vatikan. Nach Photographie. Vgl. Text, S. 374.

Konnten wir die künstlerische Entwickelung der hellenistischen Zeit am Nil, Orontes und Tigris an der Hand schriftlicher Überlieferungen mehr ahnen als mit Händen greifen, so steht uns auf althellenischem Boden im griechischen Mutterland, auf den Inseln und in Kleinasien eine weit reichere Anschauung zu Gebote.

Gleich auf dem Gebiete der hellenischen Baukunst dieser Zeit haben wir festen Boden unter den Füßen. Den deutschen Ausgrabungen in Olympia schlossen sich unter Karl Humanns Leitung die Ausgrabungen in Pergamon an, deren Ergebnisse von Conze, Humann, Bohn, Lolling, Stiller und Rasch veröffentlicht worden sind. Unsere ersten Kenntnisse des alten Ephesos verdanken wir dem Engländer Wood, ihre Zusammenfassung neuerdings G. Weber. Unter den französischen Leitern der Ausgrabungen zu Delos ragt Homolle hervor. Die Heiligtümer von Samothrake gaben Conze, Hauser, Niemann und Benndorf uns zurück. In Aigai arbeiteten Bohn und Schuchardt; von deutscher Seite wurden neuerdings auch die Nachforschungen in Priene fortgesetzt; und in Milet wetteiferten Engländer, Deutsche und Franzosen, die Ausgrabungen zu Ende zu führen.

Fragen wir zunächst nach der Anwendung der Keilschnittwölbung auf diesem althellenischen Boden, so müssen wir mit Nachdruck betonen, daß das Tonnengewölbe des

Eintrittsganges zur Rennbahn in Olympia, der um 100 v. Chr. angelegt wurde, besonders seit Noacks Ausführungen keineswegs mehr als die älteste Keilschnittwölbung auf griechischem Boden gilt. Eine Reihe älterer Bogen sind neuerdings bekannt geworden, die ältesten in Burgmauern Akarnaniens, die bis ins 5. Jahrhundert v. Chr. zurückweisen. In hellenistischer Zeit aber wurde diese Bauart häufiger angewandt, und zwar zunächst in Unterbauten. Der Unterbau des „Ptolemaions" auf Samothrake ist von einem trefflich gewölbten Gange durchbrochen, und der Tempel der Athena Polias zu Pergamon ruht auf richtigen Tonnengewölben. Daß man sich in Oberbauten wenigstens in Athen noch lange scheute, mit Keilschnittsteinen zu wölben, zeigen die aus wagerecht geschichteten Blöcken ausgehöhlten Wasserleitungsbogen am sogenannten Turm der Winde in Athen. Dagegen war der Hauptsaal des Gymnasiums zu Ephesos, das wohl noch der hellenistischen Zeit angehört, mit drei Kreuzgewölben bedeckt.



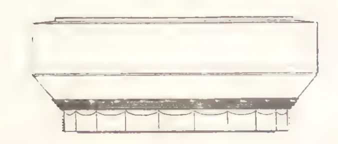
Okeanos. Marmorbüste des Museo Pio Clementino im Vatikan. Nach Photographie. Vgl. Text, S. 375.

Jedenfalls fielen in Griechenland, auf den Inseln und in Kleinasien dem Säulen- und Steinbalkenbau in der Zeit bis zum Ende der römischen Republik und darüber hinaus immer noch die baulichen Hauptaufgaben zu. Tempel im alten Stil wurden vollendet, weitergebaut und neu errichtet. Die dorische und die ionische Ordnung wurden nach wie vor weitergepflegt, nahmen aber, wo sie nicht in freierem Sinne abgewandelt wurden, immer nüchternere und trockenere Formen an. Man sehe, wie steif und gerade profiliert der Echinus der Säulenkapitelle am neuen dorischen Tempel auf Samothrake sich gegen den Abakus wendet (s. die obere Abbildung, S. 378). Man untersuche die Formen der dorischen Südhalle zu Olympia. Man betrachte die ionischen Säulen der Propyläen zu Priene, die jünger sind als diejenigen des Tempels selbst. Auch die korinthische Ordnung betritt jetzt kühn die äußeren Säulenhallen: in ausgeführter Durchbildung am Riesentempel des olympischen Zeus unter der Burg von Athen, der, seit den Peisistratiden unvollendet, um 174 v. Chr. auf Kosten des Königs Antiochos IV. von Syrien durch den römischen Baumeister Cossutius weitergeführt, aber immer noch nicht vollendet wurde; merkwürdig vereinfacht (um 100 v. Chr.), mit schilfartigen Spitzblättern über dem unteren Akanthusblätterkranz der Kapitelle, in den beiden Vorhallen des achteckigen „Turmes der Winde" zu Athen; aufs reichste mit Ranken, Blumen, Beeren und Chimärengestalten verziert an den Anten- und Säulenkapitellen der kleineren Propyläen zu Eleusis, die um 48 v. Chr. durch Appius Claudius Pulcher geweiht wurden (s. die mittlere Abbildung, S. 378).

Als Neubildungen, die der Kunst des Ostens entlehnt worden, erscheint z. B. das zur Innenseite der Halle Attalos' II. in Pergamon gehörige Palmkapitell (s. die untere Abbildung, S. 378), das sich unmittelbar an die ägyptischen Palmkapitelle anschließt, erscheinen aber auch die stierkopfförmigen Kragsteine von der Markthalle zu Aegae sowie die Stierkapitelle von Ephesos und von Delos, die offenbar durch die persischen Stierkapitelle (vgl. S. 214, 217, 218) eingegeben waren. Auf Delos befinden sie sich in der Osthalle neben dem Apollontempel („Stierhalle",

s. die Abbildung, S. 379). Die Kapitelle mit vorspringenden Stiervorderteilen schmückten hier, nach innen gewandt, die Pfeiler, an deren Rückseiten sich dorische Halbsäulen anlehnten.

Zu den Sonderbildungen, die die Baukunst dieser Zeit aus sich heraus durchgesetzt hat, gehört die immer häufiger werdende Vermischung von Grundbestandteilen der ionischen und der dorischen Ordnung. Die große zweistöckige Halle zu Pergamon zeigt im Obergeschoß den dorischen Triglyphenfries über ionischen Säulen. Die Furchen der dorischen Säulen eines Gebäudes am Markt zu Priene und des noch ziemlich frühen Tempels der Demeter und Kore zu Aegae sind durch ionische Stege voneinander getrennt (s. die obere Abbildung, S. 380).



Säulenkapitell von Samothrake. Nach Conze. Vgl. Text, S. 377.



Chimairakapitell von Eleusis. Nach v. Sybel. Vgl. Text, S. 377.



Palmkapitell von der Halle Attalos' II. in Pergamon. Nach Conze. Vgl. Text, S. 377.

Als Fortbildungen anderer Art seien die achteckigen Fußplatten einiger ionischen Säulen des Didymäischen Apollontempels zu Milet, an dem immer noch weitergebaut wurde, seien der Stierschädel- und Rosettenfries am Ptolemaion auf Samothrake, der Kranz- und Stierschädelfries am Apollontempel zu Aegae hervorgehoben.

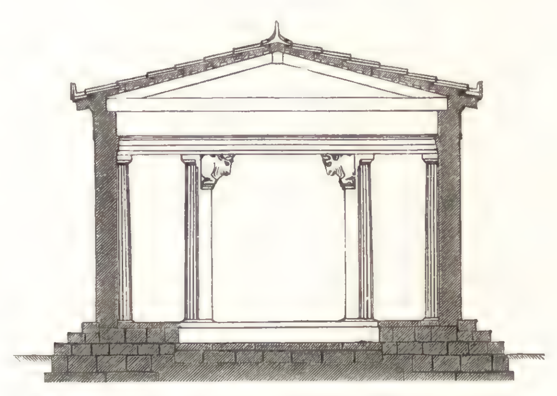
Aber auch im Grundriß und Aufbau der ganzen Gebäude hat die hellenistische Zeit auf griechischem Boden manche Sonder- und Weiterbildungen hervorgebracht. Auf Samothrake stoßen wir gleich im Beginn dieses Zeitraumes auf den zierlichen Rundbau der Arsinoë, der sich an das Philippeion in Olympia und an den Rundbau zu Epidauros anschließt, sich von ihnen aber durch die Zweistöckigkeit seiner künstlerischen Ausstattung unterscheidet: an den oberen Wandteilen erscheinen von außen dorische Pilaster, von innen korinthische Halbsäulen, während die unteren Brüstungen mit Stierschädeln und Rosetten geschmückt sind. Eigenartiger noch ist der dorische Marmortempel („Kabirentempel") zu Samothrake (s. die untere Abbildung, S. 380). Von außen nur an der Vorderseite mit einer Säulenhalle ausgestattet, wirkt er mit seiner dreischiffigen, inwendig an der Rückwand halbrund geschlossenen Cella schon beinahe wie eine altchristliche Kirche.

In Pergamon war schon der große Altarbau, der wahrscheinlich von Eumenes II. (197—159 v. Chr.) errichtet worden, ein Bauwerk von großem Wurfe. Der Unterbau, an dessen Westseite eine tief und breit einschneidende Treppe emporführte, maß etwa dreißig Meter im Geviert. An allen vier Seiten und an den Treppenwangen war er mit jenem gewaltigen Hochreliefsfries geschmückt, dessen Rettung für alle Zeiten ein Ruhm der deutschen Forschung bleiben wird. Seine obere Fläche, die unter freiem Himmel den Altar trug, war von einer anmutigen, nach außen geöffneten ionischen Säulenhalle begrenzt, die nur den Treppenaufgang freiließ. Die dem Altar zugekehrte Hallenwand war wahrscheinlich mit dem kleineren Reliefstreifen

geschmückt, der hier gefunden worden ist. Weiter entwickelt erscheint die zweistöckige Säulenhalle Attalos' II. (159—138 v. Chr.) am Tempelplatz der Athena Polias zu Pergamon. Die zweischiffige untere Halle wurde außen von dorischen, inwendig aber von den erwähnten glattstämmigen Palmensäulen (vgl. S. 377) getragen. Die obere Halle bestand aus jenen ebenfalls bereits genannten ionischen Säulen mit dorischen Triglyphenfriesen (vgl. S. 378).

In Olympia bezeichnet schon das Philippeion (vgl. S. 332) den Übergang zu den Bauten hellenistischer Zeit, unter denen die Paläsira und das Gymnasion hervorragen. Dorische, ionische und korinthische Säulenstellungen schmückten die Palästra. Zwischen ihr und dem Gymnasion erhob sich ein besonderer korinthischer Thorbau mit Propyläengrundriß. Das Gymnasion wurde im Osten von einer über 200 m langen zweischiffigen dorischen Säulenhalle begrenzt.

In Athen bildete die von Attalos II. von Pergamon errichtete Attalos-Stoa an der Ostseite des Kerameikos-Marktes ein zweistöckiges, mehr denn 112 m langes Kaufhaus, dessen untere Halle von außen durch dorische, von innen durch ionische Säulen gebildet wurde. Der schon genannte „Turm der Winde", in Wirklichkeit das Horologion des Andronikus aus Kyrrhos, das eine Wasseruhr und eine Sonnenuhr enthielt, ist schon durch seinen achteckigen Aufbau bemerkenswert. Die korinthischen Säulen seiner Vorhallen sind schon gekennzeichnet worden. Neuartig wirkt der turmartige halbrunde Anbau an seiner Südseite; als Neuerung erscheinen auch die lebensgroßen flachen Reliefgestalten der acht Hauptwinde an den oberen Außenflächen seiner acht Wände; und eigenartig ist die achtseitige niedrige Marmorplatten-Pyramide des Daches, auf deren rundem Schlußstein sich der Wetter-Triton erhob, der mit seinem Stabe auf die Gestalt des jeweilig wehenden Windes wies.

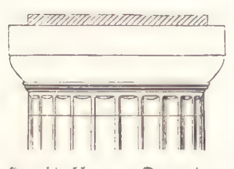


Die „Stierhalle" auf Delos. Nach Durm. Vgl. Text, S. 378.

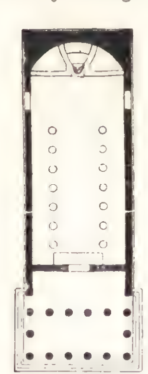
Verschiedenen Orten gehören die Theater dieser Zeit an, die im 19. Jahrhundert wieder freigelegt worden sind. An Stelle der verschiebbaren, veränderlichen Hintergrundswand wurde jetzt ein festes steinernes Proskenion aufgeführt, zwischen dessen Säulenstellungen die hölzernen Pinakes, die die Dekorationen trugen, angebracht wurden. Die Paraskenien verloren dadurch ihre Bedeutung und konnten in Fortfall kommen. Gespielt aber wurde nach wie vor in der Orchestra vor dem Proskenion. Erst in römischer Zeit trat die Spielbühne, das Logeion, hinzu. Den zahlreichen Theaterbauten, die das hellenistische Proskenion tragen (in Eretria, in Oropos, im Piräus, in Sikyon, auf Delos, zu Magnesia am Mäander), gesellt sich auch der hellenistische Umbau des Dionysostheaters zu Athen.

Den glänzenden Gesamteindruck, den die säulen- und giebelreichen, hier und da durch kleine Rundbauten belebten hellenischen Städte in hellenistischer Zeit gemacht haben, vergegenwärtigen uns z. B. die deutschen Ausgrabungsstätten in Olympia, in Pergamon und in Priene. Von den hergestellten Gesamtansichten müssen wir uns allerdings die Neubauten der römischen Kaiserzeit fortdenken, wenn wir uns die Städte in ihrem hellenistischen Gewande vorstellen wollen: z. B. aus dem Bilde Olympias die Exedra des Herodes Atticus, aus dem Bilde

Pergamons den höchsten, krönenden Tempel, das Trajaneum; aber was übrig bleibt, genügt auch, uns die bauliche und malerische Pracht der hellenistischen Städte ahnen zu lassen. Olympia vertritt die Ausfüllung eines Thales und seiner Abhänge mit prächtigen, im Laufe vieler Jahrhunderte organisch zusammengewachsenen Bauanlagen; Pergamon erscheint als die in kürzerer Zeit vollendete Bergstadt, die sich in prächtigen, übereinander aufsteigenden Terrassen entwickelt; Priene ist die in absichtlich geglättetem Gelände und an milderen Terrassen aus einem Gusse geschaffene hellenistische Anlage mit ihren regelrecht sich schneidenden Straßen, ihrem rechteckigen, an drei Seiten von Säulenhallen umschlossenen Marktplatz, ihrem theaterartigen Versammlungshaus und ihrem schon von Alexander geweihten ionischen Mustertempel der Stadtgöttin Athene, in deren Schutz die Stadt sich dehnte und schmückte.


Kapitell vom Demetertempel zu Aegae. Nach Bohn. Vgl. Text, S. 378.

Die hellenistische Malerei nahm im griechischen Mutterlande an der Entwickelung teil, die sich in Alexandrien in diesem Zeitraum vollzog. Den Beweis hierfür liefern schon die Wandgemälde eines 1885 von E. Fabricius in Tanagra aufgedeckten Grabes des 3. Jahrhunderts, die zugleich unsere Vermutungen über die Art dieser Weiterentwickelung am Nil bestätigen. Versuche perspektivischer Darstellung und Schattengebung waren hier unverkennbar; und einen landschaftlichen Zusammenhang zeigte das Bild der einen Langseite, an dem sich ein perspektivisch gezeichnetes Haus mit flachem Dache, ein zeltartiger Bau und ein Palmbaum erhalten hatten.


Grundriß des „Kabirentempels" zu Samothrake. Nach Niemann. Vgl. Text, S. 378.

Deutlicher tritt die Teilnahme Pergamons an der Weiterentwickelung der Malerei hervor; allerdings zunächst nur auf dem Gebiete der malerischen Ausstattung prächtiger Binnenräume. Waren die Mosaikfußböden doch ein wesentlicher Bestandteil dieser Ausstattung, und waren die Pergamener doch die berühmtesten Mosaikarbeiter der Zeit. Am berühmtesten von allen war Sosos, „der", wie Plinius schreibt, „zu Pergamon den Oikos Asarotos (das ungefegte Haus) ausführte, so genannt, weil er die Speisereste, und was sonst ausgekehrt zu werden pflegt, mit kleinen mannigfach gefärbten Würfelchen dargestellt hatte, als sei es auf dem Fußboden liegen geblieben. Bewundernswert ist daran eine trinkende Taube, die das Wasser durch den Schatten ihres Kopfes verdunkelt, während andere sich sonnen und am Rande des Gefäßes reiben." Zahlreiche freie Nachbildungen dieses pergamenischen Taubenstückes haben sich erhalten. Am bekanntesten ist das Taubenmosaik aus der Villa Hadrians, das sich im Kapitolinischen Museum zu Rom befindet (s. die Abbildung, S. 381). Wie der „ungefegte Fußboden" im übrigen dargestellt war, mag ein im Lateran aufbewahrter Mosaikfußboden vom Aventin zu Rom uns einigermaßen vergegenwärtigen. In dieser Art von Fußbodendarstellungen schlägt die anscheinende Stilgerechtigkeit unversehens in Stilwidrigkeit um. Das Taubenmosaik als solches aber führt uns die fortgeschrittene malerische Technik der hellenistischen Kunst in guter Übertragung vor Augen.

Weit lebendiger als die Malerei tritt uns die Bildhauerei dieses Zeitraums in Griechenland und Kleinasien, ihrer alten Heimat, entgegen. Pergamon übernahm gerade auf diesem Gebiete die Führung, und die pergamenische Bildnerei dieses Zeitraums trägt allerdings wesentlich andere Züge als die alexandrinische.

Zeitgeschichtliche Darstellungen entlehnten die pergamenischen Bildhauer zunächst den Siegen des Attalos über die Gallier. Plinius erzählt, daß die Erzbildner Epigonos (wie wahrscheinlich statt Isigonos zu lesen), Phyromachos, Stratinikos und Antigonos die Gallierschlachten der Attaliden gebildet hatten; und durch Pausanias und andere Schriftsteller hören wir, daß Attalos I. an der Südmauer der Akropolis zu Athen, der Stadt seiner Liebe, ein Weihgeschenk aufstellen ließ, das in halblebensgroßen Gestalten die Siege der Griechen über die Giganten, die Amazonen, die Perser und die Gallier verherrlichte. Es ist ein Hauptverdienst Heinrich Brunns, nachgewiesen zu haben, daß eine Anzahl halblebensgroßer Marmorgestalten im Kampfe erliegender und erlegener Giganten, Amazonen, Perser und Gallier, die offenbar zu jenem attalischen Weihgeschenke auf der Burg zu Athen gehört haben, zerstreut in unseren Museen erhalten sind. Daß diese erhaltenen Marmorbilder fallender und gefallener Barbaren einige der Bildwerke selbst sind, die auf der Burg zu Athen bewundert wurden, wird angesichts der großen Frische ihrer Meißelführung fast allgemein angenommen. Es sprechen jedoch auch Gründe dafür, daß diese Marmorarbeiten aus Athen nur Kopien nach verlorenen Bronzeoriginalen sind; und es ist immerhin wahrscheinlich, daß ihre lebensgroßen Vorbilder in Erz in Pergamon gestanden haben. Auffallend ist, daß sich von den zu dieser Gruppe gehörigen Siegerstatuen keine einzige erhalten hat, wenn wir eine solche nicht mit Konrad Lange in einer stark verletzten Reiterstatue des Neapeler Museums erkennen wollen. Zu den Marmorbildern der schon tot hingestreckten Griechenfeinde aus dieser Gruppe gehört der auf dem Rücken liegende bärtige Gigant im Museum zu Neapel, gehören die rücklings hingestreckten Amazonen und der auf seine linke Seite gestürzte Perser derselben Sammlung. Ihnen schließt der ausgestreckt auf dem Rücken ruhende edle Gallierjüngling im Dogenpalast zu Venedig sich an. Unter den erst Stürzenden, zum Teil noch Kämpfenden sind zunächst die beiden ins linke Knie gesunkenen Perser im Vatikan und im Museum zu Aix zu nennen; dann aber jene Gallierstatuen, von denen sich zwei im Dogenpalast zu Venedig (s. die Abbildung, S. 382) befinden, eine dem Louvre zu Paris gehört. Gerade in den Gallierbildungen spricht die Eigenart der pergamenischen Kunst sich am deutlichsten aus. Die spröden, nicht durch die Kunst der Palästra, sondern durch den Ernst der Schlachten gebildeten Körperformen der Nordlandsrecken treten deutlich zu Tage. Die Oberfläche der nackten Körperteile erhält ein kräftiges Eigenleben. Die Bewegungen sind in ihrer ganzen Augenblicklichkeit empfunden.



Taubenmosaik aus der Villa Hadrians im Kapitolinischen Museum zu Rom. Nach Photographie von Anderson. Vgl. Text, S. 380.

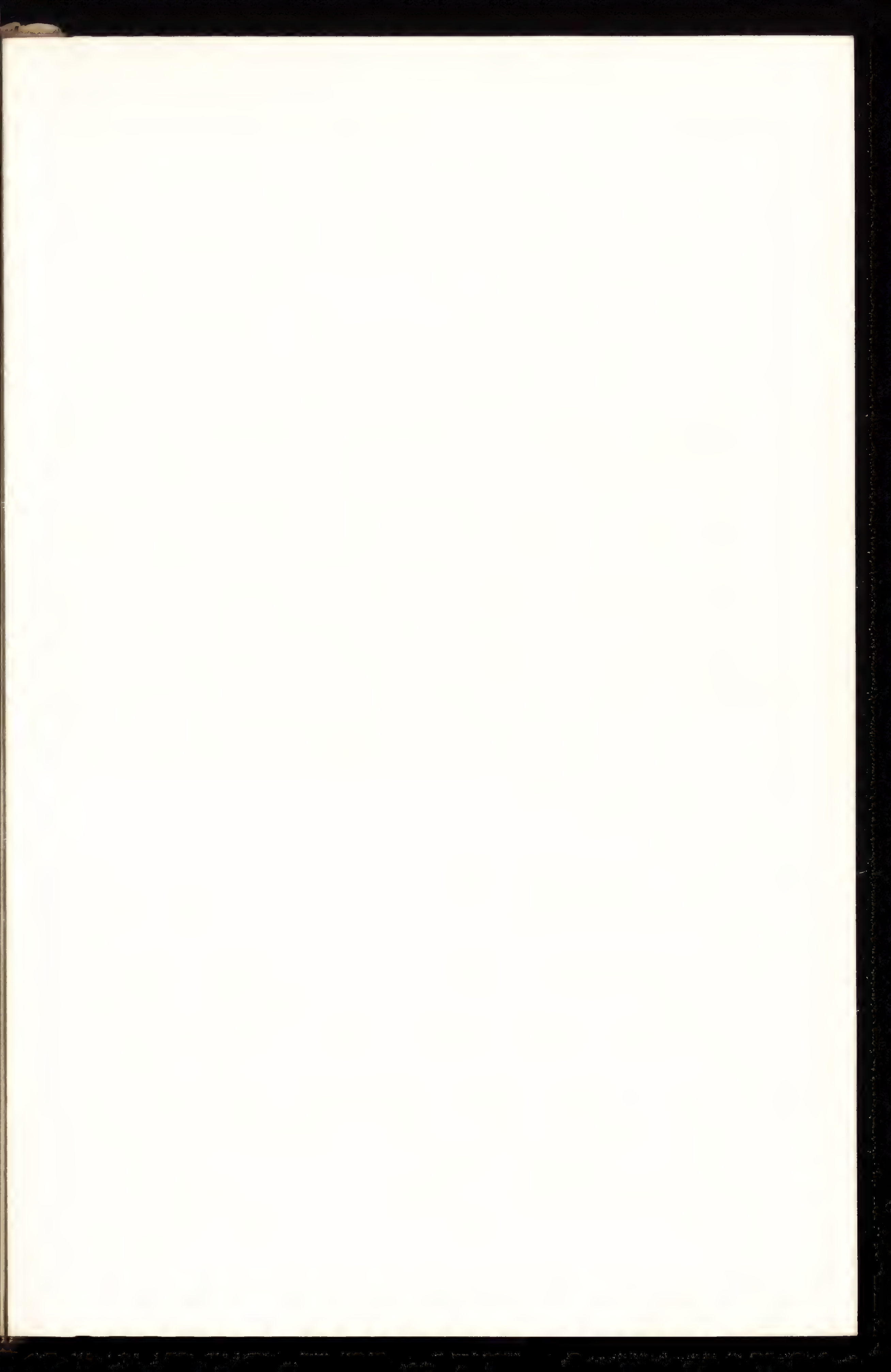
Diesen halblebensgroßen Marmorstatuen reihen sich nun aber auch einige lebens- und überlebensgroße Marmorwerke an, die an der Ähnlichkeit ihres Gegenstandes wie ihrer Darstellungsweise als gleichzeitige Werke der pergamenischen Schule erkannt worden sind. Hierher gehört vor allen Dingen der berühmte, aus griechischem Inselmarmor gemeißelte „sterbende Fechter“ im Kapitolinischen Museum zu Rom (s. die Abbildung, S. 383). An dem aus Golddraht gewundenen Halsband (torques), am struppigen Haar und Schnurrbart, an den

schweren Formen, den starken Knöcheln, der „derben, locker gespannten Haut“ als Gallier kenntlich, ist er durch seine Stellung deutlich als im Kampf gefallener Krieger gekennzeichnet. Aus einer Wunde in der rechten Brustseite blutend, ist er seitwärts vornüber gestürzt; seinen Oberkörper hält er durch die aufgestützte rechte Hand nur noch mühsam aufrecht; schon gesenkten Hauptes, in dessen Ausdruck Trotz, Schmerz und Ohnmacht sich spiegeln, harrt er des befreienden Todes. Hierher gehört aber auch die bekannte überlebensgroße Gruppe „der Gallier und sein Weib“ im Museo Buoncompagni zu Rom. Trefflich hat Helbig sie geschildert: „Der Gallier hat, während ihm die Feinde auf der Ferse sind, eben noch Zeit gefunden, seinem Weibe unter der linken Achselhöhle den Todesstoß zu versetzen und trifft sich nunmehr selbst an unfehlbar tödlicher Stelle, indem er sein Schwert in die große Schlagader stößt. Mit der Linken stützt er noch die zusammenbrechende Gefährtin. Sein nach den Verfolgern umgewendetes Antlitz bekundet eine trotzige Genugthuung darüber, daß er seinen Feinden nicht lebendig in die Hände fallen wird.“



Verwundeter Gallier. Marmorwerk im Dogenpalast zu Venedig. Nach Photographie. Vgl. Text, S. 381.

Werke dieser Art versetzen uns in der That in eine neue Kunstwelt. In ihrer fremdländischen Lebenswahrheit und volkstümlichen Geschichtlichkeit wären sie in der Zeit des Phidias, selbst in der Zeit des Praxiteles noch undenkbar gewesen, obgleich sie künstlerische Anschauungen verkörpern, die sich allmählich aus jenen Zeiten heraus entwickelt haben. Dieselbe Richtung vertreten die großen plastischen Bildwerke, die unter Eumenes II. (197—159 v. Chr.) in Pergamon entstanden. Das Hauptwerk, jetzt der Stolz des Berliner Museums, ist der große, allerdings nur in reichen Bruchstücken erhaltene Gigantenschlacht-Fries von den vier Seiten und den Treppenwangen des Unterbaues des Zeusaltars (s. die beigeheftete Tafel „Bruchstücke des Gigantenschlacht-Frieses von Pergamon im Berliner Museum“). Ursprünglich an 100 m lang und 2,30 m hoch, ist er von verschiedenen Bildhauern, die ihre sonst unbekannten Namen an ihm verewigt haben, ausgeführt, in der mächtigen Einheitlichkeit seiner Fassung aber sicher von einem einzigen Meister entworfen worden. Lebendiger, gewaltiger und großartiger als hier ist der alte Lieblingsgegenstand der griechischen Kunst, der Kampf zwischen dem Himmel und der Erde, zwischen den Göttern und den Giganten, niemals dargestellt worden. In mächtig vortretendem, stilvollem Hochrelief, das nur selten zu den malerischen Mitteln der Vermehrung der Pläne, der Andeutung der Hintergründe, der Verkürzung der Körperformen greift, manche Gestalten aber völlig vom Grunde loslöst, ist das leidenschaftlichste und wildeste Kampfgewühl dargestellt, das sich denken



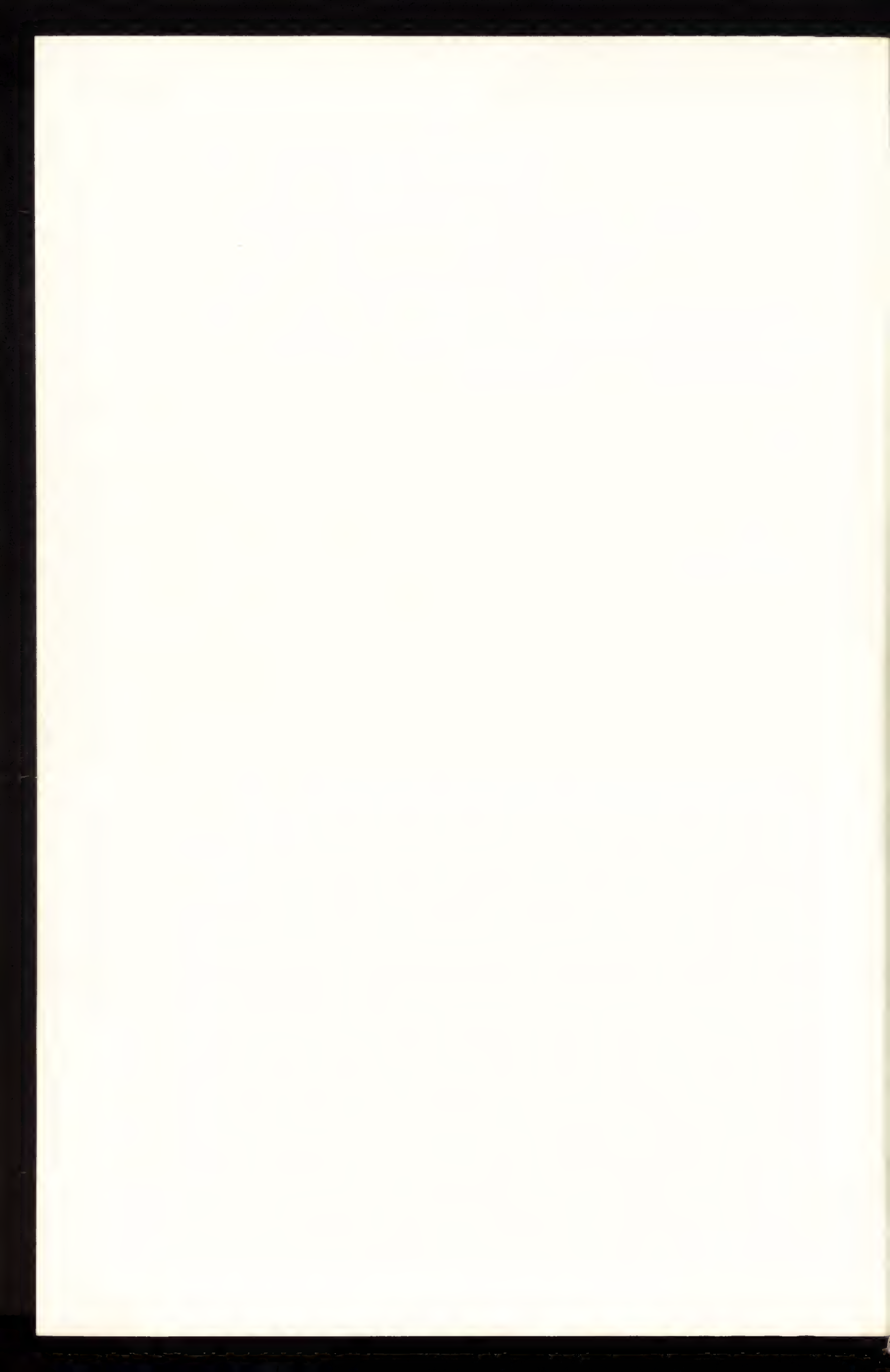


a. Zeus im Gigantenkampf.



b. Athena im Gigantenkampf.

Bruchstücke des Gigantenschlacht-Frieses von Pergamon im Berliner Museum. *Nach Photographieen.*



läßt. An der Seite der großen Hauptgötter des Olympos kämpfen zahlreiche Nebengötter, zum Teil sogar solche, die erst durch jüngere Gedankenarbeit in den Himmel versetzt worden waren. Auch die dreigestaltige Hekate erscheint, mehrarmig wie ein indisches Götterbild, auf dem Schlachtfelde. An der Seite der bekannten Hauptgiganten kämpfen andere Erdensöhne, deren Namen, inschriftlich beglaubigt, nur hier zu finden sind. In rein menschlicher Gestalt, wie in der älteren griechischen Kunst, treten hier nur vereinzelte Giganten auf. Mit Schlangenleibern sind viele, mit Flügeln oder Doppelflügeln sind einige von ihnen versehen. Mit Tierhörnern, Tierohren oder Tierkrallen sind manche von ihnen ausgestattet. Die Götter gehen überall als Sieger aus dem Kampfe hervor. Die Giganten, zu deren Schutz vergebens die Gaia, die alte Mutter Erde, selbst emporsteigt, unterliegen laut aufschreiend oder ohnmächtig zusammensinkend. Nur den selbstthätigen Schlangen ihres Unterkörpers gelingt es hier und da, einen der Himmlischen zu umschlingen oder mit Bissen zu verfolgen. Zeus schüttelt mit der Linken die Ägis und schleudert mit der Rechten seinen Blitz gegen den Gigantenkönig Porphyrion (a). Athena schleift den doppelt geflügelten Giganten Alkyoneus an den Haaren davon (b). Apollon und Artemis schreiten über ihre zu Boden gestürzten Gegner dahin, indem sie sich bereiten, ihre Pfeile gegen neue Feinde abzuschießen. Die Gewalt der Bewegung entspricht überall der Wucht der Körperformen. Als Fortbildungen der alten Typen im Sinne der neuen Zeit erscheinen die Götter, als Neubildungen die Giganten. Der alte Idealismus der Hellenen kommt in der Gesamthaltung zum Durchbruch, z. B. in der monumentalen Anordnung der Köpfe der Hauptgestalten unter den Säulen, die über ihnen den Bau umkränzten. Der Realismus der Zeit aber spricht sich in der überraschenden Natürlichkeit aller Bewegungen, in dem überzeugenden Eigenleben aller Formen, in der warmen Lebenswahrheit der Oberfläche aller nackten Teile aus. Hier und da erhaltene Farbenspuren beweisen, daß jetzt wie früher die griechischen Marmorwerke in vielfarbigem Glanze erstrahlten; und gerade die Farbe wird das ihre gethan haben, einzelne Schwächen in Übergängen und Verkürzungen zu verdecken. Als Ganzes bezeichnet auch dieses Werk noch einen Höhepunkt der griechischen Kunst; und wir wundern uns nicht, zu hören, daß die spätere Zeit des Altertums es zu den Wunderwerken der Welt gerechnet habe.



Der „Sterbende Fechter" im Kapitolinischen Museum zu Rom. Nach Photographie.
Vgl. Text, S. 381.

Der Fries von der oberen Innenmauer desselben Altarbaues, jetzt im „Vorrat" des Berliner Museums, ist Darstellungen aus der pergamenischen Heroensage, nach Robert des Telephosmythos, gewidmet. Der Zeitgeist spricht sich in ihm in anderer Art, aber nicht minder

deutlich aus als in dem Gigantenfries. Sein Relief ist malerisch behandelt im Sinne der alexandrinischen Reliefkunst, die wir kennen gelernt haben. Landschaftliche Hintergründe, verschiedene Tiefen, vorspringende Teile, kecke Verkürzungen machen sich in ihm bemerkbar.

Von den Einzelwerken aus Pergamon muß vor allen Dingen noch ein herrlicher weiblicher Kopf hervorgehoben werden, der uns deutlicher als manches andere die Stilwandlung vergegenwärtigt, die sich selbst seit der praxitelischen Zeit vollzogen hatte. „Die Einzelformen dieses Kopfes", sagt Kékulé, „sind nicht weniger vollkommen als an dem Kopfe des Hermes des Praxiteles, aber sie sind unlösliche Teile eines Ganzen; sie stehen wie malerische Werte neben- und gegeneinander" (s. die untenstehende Abbildung).

Die pergamenische Kunst hat erklärlicherweise in der Folge zunächst die Kunst der übrigen Städte Kleinasiens beeinflußt. Unter dem Banne des pergamenischen Frieses steht der kleine Gigantenschlacht-Fries des Berliner Museums, der aus der Umgebung des Tempels der Athena Polias zu Priene stammt. Der malerisch-landschaftliche Geist des kleinen Frieses von Pergamon erscheint weitergebildet in dem Relief des British Museum, das, inschriftlich als Werk des Archelaos von Priene beglaubigt, die Apotheose oder Verehrung des Homer darstellt. Wie auf diesem Relief, haben sich auch an den Standbildern der jüngeren Hälfte dieses Zeitraumes häufig die Inschriften ihrer Meister erhalten, was sich zunächst daraus erklärt, daß die Künstler ihre Namen nicht mehr, wie früher, auf den für sich bestehenden Fußgestellen, sondern, um ihren Nachruhm besser zu sichern, an dem Werke selbst anbrachten. Auch kleinasiatische Meisterwerke dieser Art haben sich mit ihren Namensinschriften erhalten.



Weiblicher Kopf aus Pergamon.
Nach Kékulé in Spemanns „Museum".

Der berühmte „borghesische Fechter" des Louvre zu Paris trägt den Namen des Ephesiers Agasias, der ihn geschaffen, an dem Baumstumpf, der seinen rechten Oberschenkel stützt. Seinen Namen hat das Marmorbild des nackt dargestellten, jugendlich bartlosen Kämpfers von der Familie Borghese, der es früher gehörte. Die Kühnheit und Lebendigkeit der Darstellung seiner Angriffsbewegung machen ihn zu einem der eindrucksvollsten Marmorbildwerke der Erde. Gegen einen Reiter scheint er zu kämpfen (s. die Abbildung, S. 385). Stark ausschreitend, mit weit vorgebeugtem Oberkörper, erhob er den Schild zur Abwehr in der Linken. Mächtig holt die Rechte mit dem Schwert nach hinten zum Streiche aus. Der Augenblick höchster Anspannung der Kräfte ist niemals überzeugender zum Ausdruck gekommen als hier. Der Realismus dieser Gestalt reicht noch über die Zeit des pergamenischen Frieses herab. Wir können sie uns erst um 100 v. Chr. entstanden denken.

Derselben Zeit schreiben wir mit Furtwängler eine andere berühmte Marmorgestalt des Louvre, die „Venus von Melos" (s. die Abbildung, S. 386), zu. Die Hoheit ihrer leider ohne Arme erhaltenen Gestalt, das warme seelische Leben, das aus ihren edlen und doch menschlich lebendigen Zügen spricht, die Weichheit der Marmorbehandlung, die ihrem unbekleideten Oberkörper schwellende Fülle verleiht, haben sie zu dem Liebling des 19. Jahrhunderts gemacht. Erst 1820 ist sie auf der Insel Melos (Milo) ausgegraben worden. Als ihr Verfertiger nannte sich auf einem verlorenen Stücke ihres eng mit ihr verbundenen Sockels Alexandros (oder

Agesandros), des Menides Sohn aus Antiocheia am Mäander. Wie sie jetzt im Louvre steht, ist ihr linker Fuß, der auf einen erhöhten Gegenstand gestellt ist und in Wirklichkeit etwas über den Sockel hervorgetreten sein muß, in Gips ergänzt. Ihren Unterkörper bedeckt ein in ziemlich schlichten Falten fallendes Gewand, das, wenn die rechte Hand es nicht gehalten hätte, herabgleiten müßte. An Herstellungsversuchen der prächtigen Marmorgestalt hat es nicht gefehlt. Bände füllen die Schriften, die darüber gewechselt worden. Der Gedanke, daß der Kriegsgott an ihrer linken Seite gestanden habe, ist als aufgegeben anzusehen. Im übrigen ist es eine Vorfrage, ob Bruchstücke eines linken Armes, die sich erhalten haben, zu der Statue gehören, und ob eine erhaltene Hand, die einen Apfel hält, die Hand eben dieses Armes gewesen ist. Die Ansicht, daß der Arm echt sei, findet immer mehr Anhänger, die Ansicht, daß die Hand echt sei, aber findet wegen der Schwäche ihrer Arbeit noch immer berechtigten Widerspruch. Es würde hier zu weit führen, näher auf die Ergänzungsversuche einzugehen. Voll überzeugt hat uns noch keiner, selbst der Furtwänglersche nicht, der am besten begründet worden. Nach ihm hätte die linke Hand mit dem Apfel auf einer Stütze geruht, während die Rechte nach dem Gewande griff. Bis auf weiteres werden wir am besten thun, uns unbefangen an der reinen und doch freien Schönheit der erhaltenen Hauptteile der Göttin von Melos zu erfreuen. Ihre kunstgeschichtliche Stellung hat Furtwängler vorzüglich dahin umschrieben, daß ihr Meister ein ihr wie der „Venus von Capua" (vgl. S. 351 und 355) zu Grunde liegendes skopasisches Urbild im hellenistischen Sinne umgestaltet habe. In ihrer ganzen Erscheinung stellt „Unsere liebe Frau von Milo" sich als ideales Götterbild des kleinasiatischen Hellenismus den Göttergestalten des Gigantenfrieses von Pergamon an die Seite. Dasselbe gilt von dem Apollontorso des Museums von Konstantinopel, den Humann in der kleinasiatischen Stadt Tralles entdeckt hat. Erkannten wir in der Venus von Melos die Umbildung eines skopasischen Urbildes, so sehen wir im Apollon von Tralles die Abwandlung eines praxitelischen Typus. Die ganze kleinasiatische Kunst dieser und einer früheren Zeit aber spiegelt sich in den kleinen Thongruppen und Thonfiguren von Myrina wieder, die man vortrefflich z. B. im Louvre kennen lernt. Gegenüber den Thonfiguren von Tanagra (vgl. S. 360), denen sie sich anschließen, atmen sie ein reicheres, hier und da von östlichen Vorstellungen bewegtes Leben.



Der „Borghesische Fechter" im Louvre zu Paris. Nach Photographie. Vgl. Text, S. 384.

Jüngere Meister von Tralles führen uns auf ein tragisches Stoffgebiet. Apollonios und Tauriskos von Tralles schufen für die Insel Rhodos, vielleicht auch auf ihr, die mächtige lebensgroße Marmorgruppe, die von dort schon zu Plinius' Zeiten nach Rom gekommen war, hier

im 16. Jahrhundert unter Papst Paul III. (Farnese) bei den Thermen des Caracalla ausgegraben wurde und jetzt unter dem Namen des „Farnesischen Stieres" (s. die Abbildung, S. 387) zu den berühmten Werken des Neapeler Museums gehört. Der Stoff dieser Gruppe ist der „Antiope" des Euripides entlehnt. Dargestellt ist der Augenblick, wo Zethos und Amphion, um die Schmach zu rächen, die ihre Mutter Antiope durch Dirke erduldet hat, diese bei einer bakchischen Feier mit einem Strick an die Hörner eines wilden Stieres fesseln, um sie zu Tode schleifen zu lassen. Auf den Felsenzacken des Kithäron mit gespreizten Beinen sich feststemmend, bändigen die beiden Brüder den sich bäumenden Stier. Amphion packt ihn an den Hörnern und am Maul. Zethos hält mit einer Hand den Strick, der schon um die Hörner des Stieres gewunden ist, mit der andern Hand ergriff er wahrscheinlich die vor ihm und dem Stiere angstvoll am Boden sitzende Dirke am Haar, um auch sie an den Strick zu fesseln. Die Ergänzung, die ihn den Strick mit beiden Händen halten läßt, ist wahrscheinlich falsch. Antiope steht ruhig dreinschauend hinter dem Stier. Vorn sitzt ein Hirtenknabe am Fels. Ein Hund springt bellend empor. Bewunderswert natürlich ist die Gewalt der Bewegung, die Wucht der Leidenschaft zum Ausdruck gekommen. Den lehrhaften Standpunkt der Tadler des „Farnesischen Stieres" hat schon Welcker erfolgreich bekämpft. Man mag in den Werken der vorhergehenden Jahrhunderte, in denen ein ähnliches Werk unmöglich gewesen wäre, eine an sich reinere und edlere Kunststufe erkennen; aber verkennen darf man nicht, daß gerade die Freiheit, die die griechische Kunst vor der Kunst aller anderen Völker voraushatte, in der natürlichen Weiterentwickelung ihrer Bethätigung schließlich zu Werken dieser Art drängen mußte, in denen die Kunst, technisch betrachtet, fast zum Kunststück wird, geistig betrachtet aber alle Empfindungsregungen bis zur äußersten Heftigkeit steigert.



Die „Venus von Melos" im Louvre zu Paris. Nach Photographie. Vgl. Text, S. 384.

Auch die berühmte Gruppe des Laokoon im Vatikan zu Rom bestätigt diesen Entwickelungsgang der griechischen Kunst (s. die Abbildung, S. 388). Plinius kannte auch dieses Werk bereits, das zu seiner Zeit im Palaste des Kaisers Titus in Rom stand. Als die Meister, die es in gemeinsamer Arbeit geschaffen, nennt er die rhodischen Künstler Agesandros, Athenodoros und Polydoros. Wie lebhaft Rhodos sich am Kunstleben seiner Zeit beteiligte, geht schon aus der alten Nachricht hervor, daß außer dem berühmten Koloß jenes Chares, der seine Ausbildung bei Lysipp empfangen hatte (vgl. 366), noch hundert andere Kolossalstandbilder die Insel schmückten. Die Bildhauer Agesandros, Athenodoros und Polydoros sind uns auch aus Inschriften verlorener Werke bekannt; und der Charakter dieser Inschriften versetzt sie nach Hiller von Gaertringens Untersuchungen in die erste Hälfte des ersten Jahrhunderts v. Chr.

Die Ansicht, daß die Laokoongruppe erst zur Zeit des Titus entstanden sei, hat auch Overbeck schon überzeugend widerlegt. Jedenfalls ist der Laokoon jünger als der pergamenische Gigantenfries, den er voraussetzt, und älter als der römische Dichter Vergil, mit dessen Schilderung des dargestellten Vorganges er nichts gemein hat. Vielmehr geht auch er auf die griechische Tragödie zurück. Laokoon, der troische Priester des Apollon, gegen den er sich versündigt hatte, opferte unter dem Beistand seiner beiden halb erwachsenen Söhne am Strande des Meeres, als der erzürnte Gott zwei mächtige Schlangen auf ihn losließ, die den Vater und die Söhne mit ihren Windungen umstrickten und mit tödlichen Bissen zu Boden streckten. Die erhaltene Gruppe, die 1506 bei den Thermen des Titus ausgegraben wurde, ist, wenn nicht alles trügt, das Original, von dem Plinius spricht. Sie stellt die Katastrophe im Augenblicke der höchsten Spannung dar. Schon haben die Schlangen ihre drei Opfer umstrickt. Laokoon selbst windet sich, auf den Altar zurückgesunken, laut aufschreiend in dem fürchterlichen Schmerze, den ihm der Biß der einen Schlange in seine linke Seite verursacht. Seine rechte Hand suchte nicht, wie Montorsoli sie samt dem Arme irrtümlich ergänzt hat, den Schlangenleib hoch emporgestreckt von sich abzuhalten, sondern griff, krampfhaft erhoben und zurückgebeugt, an seinen Hinterkopf (s. die Abbildung, S. 389). Der zur Rechten des Vaters auf den Altar gesunkene jüngere Sohn, den die andere Schlange in die rechte Seite beißt, bricht schon bewußtlos zusammen. Der ältere Sohn aber, der zur Linken des Vaters neben den Stufen des Altars steht, ist erst leicht mitverstrickt in die Windungen der Schlange. Er hat noch die Kraft, den Versuch zu machen, sich von der Umschlingung des Ungetümes zu befreien und sich in höchster Erregung kindlichen Mitgefühls nach seinem Vater umzuwenden. Das Entsetzen des schrecklichen Augenblickes kommt, „Furcht und Mitleid“ in uns erweckend, gewaltig zum Ausdruck. Am großartigsten ist Laokoon selbst dargestellt. Das Verständnis, mit dem das Muskelspiel des mächtigen nackten Körpers in seiner krampfhaften Anspannung und der Schmerzensausdruck der



Der „Farnesische Stier“. Marmorgruppe im Museum zu Neapel. Nach Photographie. Vgl. Text, S. 386.

edlen, von mächtigem Haupt- und Barthaar umlockten Züge dargestellt sind, bezeichnet einen Höhepunkt des plastischen Könnens. Plinius nannte den Laokoon „ein Werk, das allen Werken der Malerei und Plastik vorzuziehen ist". Auch im vorigen Jahrhundert, dem nur ein kleiner Teil der echtgriechischen Werke bekannt war, die wir heute bewundern, galt er als ein Haupt-



Die Laokoon-Gruppe im Vatikan. Nach Photographie. Vgl. Text, S. 386.

werk der griechischen Kunst. Heutzutage wissen und empfinden wir, daß er in seiner wunderbaren Technik, seiner realistischen Kraft, seinem körperlichen Pathos wenigstens einen Gipfelpunkt jener hellenistischen Richtung bezeichnet, die noch niemals Dagewesenes zu schaffen bestrebt war. Wir kennen aber auch die Vorbilder, die den rhodischen Künstlern vorgeschwebt haben; wir können, was man auch dagegen eingewandt hat, nicht anders, als gerade in der Gestalt des Laokoon eine Weiterentwickelung der Gestalt jenes Giganten von Pergamon zu erkennen, der, wie jener, auf göttliches Geheiß von einer mächtigen Schlange durch einen tödlichen Biß in

die Brust getroffen wird; und wir fühlen einem Werke, wie dem Laokoon, gegenüber allerdings, daß es auf jener Scheide steht, wo eine Umkehr notwendig wird, weil ein Weitergehen in derselben Richtung nicht mehr thunlich ist.

Nennen wir als Schöpfungen verwandter Richtung noch Werke wie den Marsyas, der zur Schindung an einem Baume aufgehängt ist (z. B. im Berliner Museum und im Konservatorenpalast zu Rom), und den „Schleifer" der Uffizien zu Florenz, der, am Boden hockend, sein Messer wetzt, so müssen wir einhalten, um uns die rückläufige Bewegung zu vergegenwärtigen, die in der That bald darauf eintrat. Diese rückläufige Bewegung, die, hauptsächlich im letzten Jahrhundert vor unserer Zeitrechnung, nachahmend auf die großen Vorbilder der vergangenen Jahrhunderte zurückgriff, ging, bezeichnend genug, vom altgriechischen Festland aus.

Zunächst reihen wir an dieser Stelle den peloponnesischen Künstler Damophon von Messene ein, der früher dem 4. Jahrhundert v. Chr. zugeteilt, neuerdings von einigen (Robert, Overbeck) in die Zeit des römischen Kaisers Hadrian, von andern (Collignon), denen wir uns im allgemeinen anschließen, in die hellenistische Zeit versetzt wird. Bisher kannten wir ihn lediglich durch Pausanias; und aus Pausanias trat er uns als Götterbildner im alten Sinne entgegen. Wir hören, daß er das Goldelfenbeinbild des Zeus in Olympia ausgebessert und daß er selbst Statuen, die aus Marmor und vergoldetem Holze gebildet waren („Akrolitharbeit", eine billigere Nachahmung der Goldelfenbeintechnik), geschaffen habe, hauptsächlich aber Marmorbildhauer gewesen sei. Unter seinen Bildwerken nennt Pausanias eine große Göttergruppe, deren Hauptgestalten Demeter, Kora (Despoina) und Artemis waren, im Heiligtum der Despoina zu Lykosura. Die Ausgrabungen, die hier seit 1889 durch Kabbadias vorgenommen worden sind, haben wertvolle, zum Teil dem Athener Museum überwiesene Bruchstücke dieser Bildwerke wieder zu Tage gefördert, z. B. die Köpfe der Demeter, der Artemis und des Titanen Anytos, dazu ein vielbesprochenes Stück des mit schwerer Reliefstickerei bedeckten Marmormantels der Demeter. Tritt Damophon uns als rückwärts gewandter Künstler zunächst durch den Inhalt seiner Kunst entgegen, so zeigt er sich in den Köpfen der Gottheiten, von denen der Titanenkopf einige an den Kopf des Laokoon, andere an den Kopf des Zeus von Otricoli erinnert hat, doch als ein mehr oder weniger selbständiger, hochbegabter Meister der hellenistischen Spätzeit. Die Mantelreliefs von Lykosura sind hellenistisch. Wir sehen sie als Vorläufer der Reliefs am Panzer des Augustus von Prima Porta an.



Ergänzung der Laokoon-Gruppe. Nach Overbeck. Vgl. Text, S. 387.

Die rückläufige Bewegung im engeren Sinne ging von Athen aus; und wenn sie auch erst einer Zeit angehört, in der ganz Griechenland eine Provinz der römischen Republik war, und wenn ihre Träger, die attischen Bildhauer, daher auch hauptsächlich für Rom, ja vielfach in Rom arbeiteten, so pflegen diese Künstler sich doch selbst so ausdrücklich als Athener zu bezeichnen, daß die „neuattische Schule", die sie bilden, dem griechischen, nicht dem italischen Hellenismus zugerechnet werden muß. Da Pergamon, zu dem Athen in nahen Beziehungen stand, die Stadt der Kunstgelehrsamkeit jener Tage und die Bewegung kunstgeschichtlich angehaucht war, so mag Fr. Hauser auch recht haben, daß sie sich von Pergamon nach Athen verpflanzt hatte, wenngleich sich in den Denkmälern keine Anhaltspunkte für diese Vermutung finden.

Die Denkmäler beweisen, daß diese „neuattischen" Meister im wesentlichen nur Kopisten waren. Antiochos von Athen hat mit seiner Athenastatue im Museo Buoncompagni zu Rom nur eine Kopie der Parthenos des Phidias geschaffen. Apollonios, des Archias Sohn, von Athen schuf den im Neapeler Museum verwahrten Kopf, der eine Kopie nach dem Doryphoroskopfe des Polyklet ist. Der „Farnesische Herkules" des Glykon von Athen im Neapeler Museum geht wahrscheinlich unmittelbar auf ein Urbild des Lysippos zurück. Selbst der Torso des vatikanischen Belvedere, der mit der Künstlerinschrift des Apollonios, Sohnes des Nestor, von Athen versehen ist, wird als Nachbildung eines lysippischen Werkes erkannt. Etwas freier verfuhren andere. Dionysios und Timarchides von Athen schufen in dem Ehrenstandbild des Ofellius, das Homolle zu Delphi ausgegraben hat, eine weichliche Nachahmung des Hermes des Praxiteles; wogegen Kleomenes, des Kleomenes Sohn, von Athen im sogenannten „Germanicus" des Louvre einen bekannten Typus des Hermes als Gottes der Beredsamkeit in geschickter Weise seiner ausgezeichneten nackten Bildnisstatue eines vornehmen Römers zu Grunde legte. Auch die weltberühmte Marmorvenus aus dem Hause Medici in den Uffizien zu Florenz (s. die nebenstehende Abbildung) konnte man mit Zuversicht der neuattischen Schule einreihen, solange man ihre Inschrift für echt hielt. Jetzt ist sie heimatlos geworden. Klein führte sie auf den jüngeren Kephisodotos (vgl. S. 359) zurück. Aber in die hellenistische Zeit verweisen sie schon die auf ihrem Delphin reitenden Liebesgötterchen. Unzweifelhaft ist in ihr noch eine Umbildung der berühmten Knidierin des Praxiteles zu erkennen; aber eine ins Zierliche und Kokette einlenkende Umbildung, die am besten in Beziehung zu den Neuattikern gesetzt wird.



Die mediceische Venus. Nach Photographie.

Die neuattischen Reliefbilder schmücken mit Vorliebe größere Marmorgefäße. Als Meister dieses Kunstzweiges seien genannt: Salpion von Athen, der Urheber eines schönen Marmor-Kraters des Neapeler Museums (s. die Abbildung, S. 391), dessen Relief Hermes mit dem Dionysosknaben darstellt; Sosibios von Athen, der Bildner der Amphora des Louvre, deren archaisierendes Relief ein Götteropfer vorführt; und Pontios von Athen als Schöpfer des Mänadentanz-Gefäßes im neuen kapitolinischen Museum zu Rom. Im vollen Gegensatz zu den alexandrinischen Reliefs fehlt diesen neuattischen Reliefs jeder zusammenfassende Hintergrund, sind ihre Figuren durch auffallend große Zwischenräume voneinander getrennt und sind die einzelnen Typen, willkürlich zusammengelesen, Vorbildern aus verschiedenen Zeiten und verschiedenen Stilarten entlehnt. Es ist Hausers Verdienst, in ausführlicher Arbeit nicht nur die

Vorbilder dieser Typen, sondern auch zahlreiche andere Nachbilder der gleichen Vorbilder an das Licht gezogen zu haben. Durch die Entlehnung bald archaischer, bald späterer Typen, oft aus attischen Grabmonumenten, durch die willkürliche Zusammenstellung dieser Typen und durch die gleiche nüchterne, glatte Technik ihrer Ausführung bewegen sich alle diese Werke der neuattischen Schule



Marmor-Krater des Salpion von Athen im Museum zu Neapel.
Nach Photographie. Vgl. Text, S. 390.

in der That in der gleichen Richtung; und wir werden sehen, daß der Hellenismus, der auf italischem Boden blühte, mit der Schule des Pasiteles gleichzeitig in dieselben Bahnen einlenkte.

Jedenfalls kann von einer Weiterentwickelung der Kunst in diesen Schulen keine Rede mehr sein, vielmehr von einer Umkehr, die es jedoch nicht einmal bis zur freien Nachahmung, sondern eigentlich nur zur genauen Nachbildung der Werke brachte, die man im letzten vorchristlichen Jahrhundert und darüber hinaus für klassisch hielt. Die untere Zeitgrenze des neuattischen Stiles liegt jedenfalls schon in der römischen Kaiserzeit.

Viertes Buch.

Die Kunst Alt-Italiens und des römischen Weltreichs.

I. Die italische Kunst bis zum Ende der römischen Republik.

1. Die italische Kunst bis zum Beginne der hellenistischen Zeit (um 900—275 v. Chr.).

Die meerumspülte, durch Handel und Schiffahrt mit aller Welt verbundene Apenninenhalbinsel Italien war nicht so reich an ursprünglicher künstlerischer Kraft wie ihre griechische Schwester, nahm aber, noch ehe ein einheitliches Volksbewußtsein in ihr erwachte, mit empfänglichem Sinne die Kunstübung benachbarter Welten auf, um sie zu verwerten, zu verarbeiten, hier und da sogar weiterzuentwickeln. Wir wissen bereits, daß Sizilien und das Küstenland Unteritaliens seit dem 7. Jahrhundert vor unserer Zeitrechnung durch hellenische Besiedelung zu einem in geistiger Beziehung unauslöslichen Teile Gesamtgriechenlands geworden war, der sich von Anfang an an den künstlerischen Bestrebungen des Mutterlandes lebhaft beteiligte. In Mittelitalien war schon einige hundert Jahre früher das kräftige, seinem Ursprung nach noch immer rätselhafte Volk der Etrusker (Tusker, Tyrrhener) eingewandert. Südlich und nördlich der Apenninen hatte es sich festgesetzt; und von dem nach ihm benannten Tyrrhenischen Meere aus, in dessen Nähe seine Hauptstädte lagen, hatte es orientalische und griechische Kunstwaren eingeführt und über ganz Mittelitalien verbreitet.

Das Selbstgefühl des italischen Volkes erwachte zuerst auf staatlichem Gebiete; es erwachte in dem latinischen Ländchen am Tiber, das, im Norden von der etrurischen Staatsmacht, im Süden von der griechischen Geistesmacht bedrängt, zuerst seine Nachbarn, dann ganz Italien, schließlich die ganze westliche Welt eroberte. Rom, seine Hauptstadt, wurde die Hauptstadt dieser Welt; und die römische Kunst nahm alle Strahlen der hellenistischen Weltkunst in sich auf, um sie noch einmal aufflackern zu lassen, ehe sie langsam verglühten.

In der voretruskischen und vorgriechischen Zeit treffen wir auch in Italien auf Spuren einer paläolithischen, neolithischen und bronzezeitlichen Kunstübung. Aber der „mykenischen" Kunstblüte Griechenlands hat Italien nichts an die Seite zu setzen. Erst in der frühen Eisenzeit, die hier im 10. oder 9. Jahrhundert v. Chr. beginnt, tritt uns in ganz Italien eine künstlerische Entwickelung entgegen, die Beachtung verdient. Um ihre Erforschung haben sich die italienischen Archäologen, um ihre Erläuterung auch nordische Gelehrte, wie Helbig, Undset, Böhlau und Montelius, verdient gemacht.

Im Anfang dieser vorzeitlichen italischen Kunstgeschichte steht die Kunst der älteren Villanova-Stufe, die ihren Namen dem Gräberfeld des Landgutes Villanova bei Bologna verdankt. Die Gräber sind sogenannte Brunnengräber (tombe a pozzo), die aus einer kleinen, für die Aschenurnen bestimmten Kammer unter einem senkrechten Schachte bestehen. Die thönernen, noch mit der Hand geformten Aschenurnen sind mit eingeritzten, seltener aufgemalten Verzierungen versehen, die sich in zwei Bandstreifen um ihren Hals und ihren Bauch zu legen pflegen. Die Ziermuster sind rein geometrischer Natur. Dreiecke, Vierecke, Kreise bilden die Grundlage; aber auch Hakenkreuze und Mäander spielen eine wichtige Rolle; den Mäandern gesellt sich, wie in der altamerikanischen Kunst, sogar das Stufenornament, das nur vereinzelt auf griechischem Boden vorkommt. Gegenüber der feinfühligen Regelmäßigkeit des griechischen Dipylonstils aber erscheint die geometrische Ornamentik der Villanova-Stufe unförmlich und willkürlich. Am nächsten liegt es nach wie vor, sie als das Erzeugnis einer barbarischen Parallelentwickelung zum Dipylonstil anzusehen. Die Gründe, die Böhlau in seiner trefflichen Abhandlung über die Villanova-Ornamentik dafür anführt, daß ihr Stil einem dem Dipylonstil verwandten griechischen Verzierungssystem entlehnt sein müsse, sind sicher beachtenswert, werden uns, die wir in den Grundformen der geometrischen Zierkunst, einschließlich des Mäanders, ein Urerbteil der Menschheit erkannt haben, jedoch nicht völlig überzeugen. Die in Mittelitalien entdeckten Thongefäße der Villanova-Stufe sind übrigens vielleicht noch älter als die in Oberitalien gefundenen. Doch lernt man sie nach wie vor am leichtesten im Museum von Bologna kennen (s. die nebenstehende Abbildung).



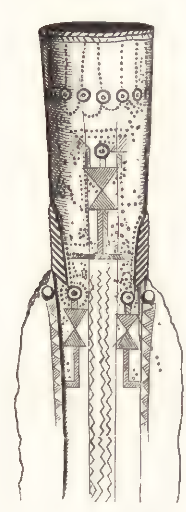
Thongefäß der älteren Villanova-Stufe. Nach Ranke.

Die eingeritzten Verzierungen der Thongefäße wiederholen sich in den eingravierten Ornamenten der gegossenen Bronzearbeiten aus den Gräbern der älteren Villanova-Stufe, wogegen die größeren, geschmiedeten Stücke mit Buckelornamenten geschmückt zu sein pflegen. Figürliche Motive treten in gravierter und getriebener Arbeit in roh gestalteten Vogel- oder Schlangenköpfen hervor, die als Kreisenden einander gegenüber angebracht sind. Ein vollgültiges Denkmal figürlich-geometrischer Gravierung aus Italien bietet die bronzene Lanzenspitze des Dresdener Albertinums (s. die Abbildung, S. 394). Die Körper der dargestellten armlosen Männchen werden, wie die Affen der Auetö in Brasilien (vgl. S. 66), aus zwei mit der Spitze gegeneinander gekehrten Dreiecken, ihre Köpfe aus Kreisen mit einem Punkte in der Mitte gebildet.

Eine etwas jüngere Stufe der ersten Eisenzeit Italiens stellen die Funde in den rechteckigen Grubengräbern (tombe a fossa) dar, die aufkamen, als die Verbrennung der Beerdigung der Leichen Platz machte. Die Wandlung kann ans Ende des 8. Jahrhunderts v. Chr. gesetzt werden. Die etrurischen Städte Tarquinii (Corneto), Vulci, Vetulonia, Falerii stehen jetzt an der Spitze der Bewegung. Nachweislich nimmt die Einfuhr der Erzeugnisse fremden, besonders griechischen Kunsthandwerkes zu. Die anderen griechischen Städte Unteritaliens ahmen echt griechische Waren schon für die Einfuhr nach Etrurien nach. Die einheimische mittelitalische Erzeugung wird dadurch beeinflußt. Auf den getriebenen Bronzegefäßen und Schilden aus Cäre,

Corneto und Präneste werden Vögel- und Pferdedarstellungen häufiger. Fibelbügeln in Gestalt noch beinloser Reiter oder langhalsiger Vögel reihen sich halbmondförmige Rasiermesser an, auf denen Männer beim Fang von Tieren eingraviert sind.

Um 600 v. Chr. machen die Grubengräber in Mittelitalien den Kammergräbern (tombe a camera) Platz. Es ist schon die Zeit der höchsten staatlichen Machtentfaltung der Etrusker, deren Reichtum die Einfuhr von Kunstwaren aus dem östlichen Mittelmeerbecken förderte. Ganz oder halb orientalische Formen überschwemmen Mittelitalien. Von den kyprischen Schilden und Schalen des Grabes Regulini-Galassi in Cäre, die jetzt das Museo Gregoriano des Vatikans schmücken, ist schon die Rede gewesen (vgl. S. 197). Ähnlichen Stil zeigen die Schätze des Grabes Bernardini zu Cäre und des Grabes del Duce zu Vetulonia. Die Etrusker lernen die Nachbildung von Löwen und Panthern, von Sphinxen, Greifen und anderen fabelhaften Flügelwesen, aber auch von „Palmetten", „Flechtbändern" und anderen Verzierungen östlichen Ursprungs kennen. Thonvasen „korinthischen Stils" finden sich in zahlreichen Gräbern. Als italische Erzeugnisse unter östlichem Einfluß stellen sich rohe Bronze- und Bernsteinfiguren dar, wie sie besonders zahlreich in Gräbern von Vetulonia gefunden wurden. Aber auch den Gräbern Bolognas, die um diese Zeit noch Brandgrüfte waren, entstammen Fundstücke, in denen der östliche Einfluß allmählich stärker hervortritt. Die Verzierungen der Thongefäße waren von wechselnden Reihen unförmlicher Menschen- oder Vogelfiguren unterbrochen. Neben die Hakenkreuze treten Rosetten. Neben Fischen erscheinen Affen, Schlangen und Sphinxe. Den Stil dieser Thongefäße bezeichnet man als den „jüngeren Villanova-Stil". Andere nennen ihn den jungbolognesischen oder (nach seiner Hauptfundstätte) den Arnoaldi-Stil. Daß er, wie Böhlau annimmt, durch rhodische Waren beeinflußt ist, ist möglich. In Villanova selbst wurde ein bronzener Handgriff in Gestalt einer nackten, mit Vögelchen besetzten Frau durchaus schematischer Bildung gefunden (s. die obere Abbildung, S. 395). Der Kopf und die symmetrisch erhobenen Hände sind als Kugeln gebildet. Bei aller Unförmlichkeit spiegelt diese Gestalt in ihrer kunsthandwerklichen Stilisierung eine fertige, in sich abgeschlossene Kunstübung wieder.



Bronzene Lanzenspitze der älteren Villanova-Stufe. Nach dem „Jahrbuch des Kaiserlich Deutschen Archäologischen Instituts", IV (1889). Vgl. Text, S. 393.

Schwerlich älter als 500 v. Chr. sind die Grabstelen des Totenfeldes von Novilara bei Pesaro. Auf der Vorderseite stellen sie eingeritzte Schiffskämpfe, fast so formlos wie die nordischen Felsenritzungen, auf der Rückseite stellen sie eine eigentümliche Spiralornamentik dar, in der man mit von Duhn hier im Osten Italiens ein verkümmertes Nachleben eines Stückes des mykenischen Stiles erkennen mag.

Während die Vorgeschichte nach der Mitte des 6. Jahrhunderts v. Chr. in Mittelitalien allmählich der Geschichte weicht, so daß wir auch die etruskische Kunst von 500 v. Chr. an weiter unten besonders behandeln müssen, dauert sie in Oberitalien länger und erzeugt hier im Gebiet der illyrischen Veneter noch eine eigenartige Kunstübung, die sich nach Norden über die Alpen hinüber, nach Süden bis an den Apennin ein weites Absatzgebiet erwarb. Der Mittelpunkt dieser Kunstübung scheint Este gewesen zu sein. Hier wenigstens sind ihre meisten Erzeugnisse wieder ausgegraben worden. Es handelt sich hauptsächlich um Bronzeblecharbeiten mit reichen figürlichen Darstellungen, die von der Rückseite mit Hammer und Punze herausgetrieben und

von vorn durch Nachgravierung der Umrisse und der Innenlinien vollendet zu sein pflegen. Eimer (Situlae), Eimerdeckel, Gürtelbleche und Dolchscheiden sind die Hauptträger dieser meist in Streifen aneinandergereihten Darstellungen.

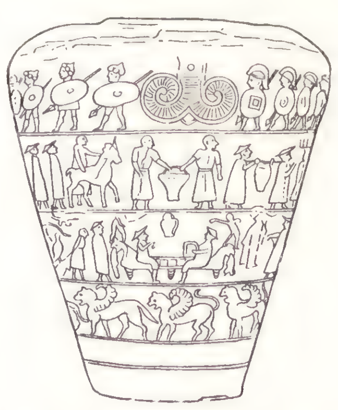
Die Streifen der „Situla Benvenuti“ in der Sammlung Baratela zu Este sind mit den seltsamsten Gestalten gefüllt. Auf dem obersten Streifen sitzen Männer mit breiten, niedrigen Hüten auf Lehnsesseln. Im mittleren Streifen führt z. B. ein Wesen, das halb als Mensch, halb als Palmette erscheint, einen Hund an der Leine. Sphinxe, Flügellöwen und fabelhafte Mischwesen füllen die Reihen. Die Situla aus der Certosa bei Bologna, jetzt im Museum dieser Stadt, zeigt klarer geordnete Friese. Auf dem ersten Streifen von oben ziehen Krieger zu Fuß und zu Roß hintereinander her (s. die untenstehende Abbildung). Zwei ganz orientalisierende Palmetten teilen den Streifen in zwei Hälften. Auf dem zweiten Streifen von oben bewegt sich ein Opferzug von links nach rechts, auf dem dritten sind Musiker, Jäger, Landleute dargestellt, auf dem untersten Hirsche, Löwen und Flügeltiere, die von rechts nach links hintereinander herschreiten. Als Füllung erscheinen Vögel im ersten und dritten, erscheint eine Rosette im zweiten Streifen. Daß der Gesamtstil dieser Arbeiten aus dem archaisch-orientalisierenden griechischen Stil abgeleitet ist, ist sofort ersichtlich; auch gehören manche Einzelheiten diesem Stil an, während andere, wie die Hüte und Helme der Dargestellten, entschieden barbarisch, hier illyrisch-venetisch, sind und auch die unbeholfene Formensprache, die in den Tieren bessere Verhältnisse zeigt als in den Menschen, die Menschenantlitze aber durch scharf vorspringende Nasen kennzeichnet, keinen Zweifel daran läßt, daß wir es hier mit Erzeugnissen einer örtlich begrenzten oberitalischen Kunst zu thun haben.



Bronzener Handgriff des jüngeren Villanova-Stiles. Nach Hoernes. Vgl. Text, S. 394.

Zahlreicher als Darstellungen dieser Art sind Bronzeblechwaren, die nur mit Friesen natürlicher oder phantastischer Tiergestalten geschmückt sind. Während aber jene Situlen trotz aller Unbeholfenheit der Zeichnung in fester, zielbewußter Technik graviert sind, beschränkt die Arbeit an manchen dieser Stücke sich auf flüchtige Ritzung oder Punktierung.

Auf die Arbeiten dieses Stils, die in den jetzt österreichischen Alpenländern entstanden sind, kommen wir bei Besprechung der Hallstatt-Stufe zurück. Doch sei gleich hier an den Eimerdeckel von Hallstatt erinnert, der sich im Wiener Hofmuseum befindet. Vier Vierfüßler schreiten hintereinander her: eine Sphinx, ein Flügellöwe und zwei natürlich gemeinte Hirsche. Nach einer in diesem Kunstkreise oft wiederholten Regel werden die pflanzenfressenden Tiere durch Zweige, die fleischfressenden Tiere durch Tier- oder Menschenschenkel, die sie im Maule tragen, gekennzeichnet. Hier tragen die Hirsche palmettenartige, östliche Pflanzen, trägt der Flügellöwe einen Tierschenkel. Dabei ist alles dies, wie Hoernes sagt, „so schön und vollkommen dargestellt, wie ein Werk dieser Kunstgruppe nur immer sein kann“. Von wirklicher Schönheit und Vollkommenheit ist diese Kunstweise freilich ebensoweit entfernt wie von barbarisch kräftiger Urwüchsigkeit. Kräftiger und entwickelungsfähiger zeigt sich jedenfalls die etruskische Kunst dieses Zeitraumes.

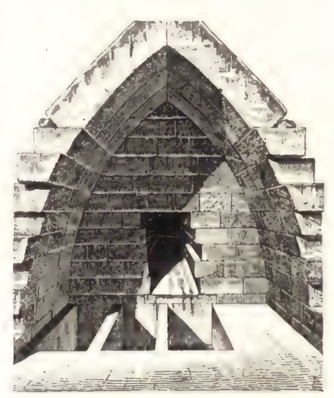


Situla aus der Certosa bei Bologna. Nach Ranke.

Bis die hellenistische Kunst im 3. Jahrhundert v. Chr. Italien und die Welt eroberte, beherrschte die etruskische Kunst ganz Mittelitalien. Auch Rom hatte vor dieser Zeit keine eigene Kunst. Das Werden und Wesen der etruskischen Kunst ist aber nicht leicht festzustellen. Oft meinen wir den eigenartigen Gebilden eines nüchternen, derben, realistisch veranlagten Volkes ins Antlitz zu schauen, wo wir bei näherem Zusehen doch nur bekannte Einzelzüge der Kunst der östlichen Mittelmeerländer, einschließlich Griechenlands, entdecken. Gelten manche Werke, die früher als Hauptstücke etruskischer Bildnerei bezeichnet wurden, wie die berühmte bronzene Chimaira des Museums zu Florenz und wie die mythologischen und allegorischen Reliefs auf den Bronzeplatten des archäologischen Kabinetts zu Perugia, doch heute allgemein für eingeführte Erzeugnisse griechischer Kunst! Haben wir doch gesehen, welche Fülle orientalischer Metallarbeiten, Schilde und Schalen, in denen wir Werke des phönizischen Kunstgewerbes erkannten (vgl. S. 394), in den älteren etrurischen Kammergräbern verborgen gewesen, und wissen wir doch bereits, daß nach Tausenden und aber Tausenden die bemalten griechischen Thonvasen zählen, die neben zahlreichen anderen Gegenständen griechischer Herkunft in den etwas jüngeren Grabkammern Etruriens vor dem Untergange bewahrt worden! Daß phönizische Einflüsse neben den griechischen bei der Bildung der etruskischen Kunst mitgewirkt haben, läßt sich nicht leugnen. Jedoch stellt es sich immer klarer heraus, daß die selbst vom Orient beeinflußte altgriechische, besonders die altionische Kunst die eigentliche Nährmutter der etruskischen Kunst gewesen ist. Rückte Kyme (Cumä), die am meisten nach Norden vorgeschobene ionische Pflanzstadt Unteritaliens, doch auch schon nahe an die Grenzen des mittelitalischen Gesittungskreises heran! Und unterhielten die unteritalischen Großgriechen doch in höherem Grade, als man bisher annahm, den Zwischenhandel zwischen Etrurien und dem griechischen Mutterlande! Bei alledem zeigt die etrurische Kunst eine Reihe von eigenen Zügen. Sie verarbeitet einige Vorstellungen, die der Anschauung der Griechen fern lagen; sie führt einige Gestalten ein, wie die des Unterweltsdämons mit dem Hammer, die nur der etruskischen Mythologie angehören; sie entkleidet die griechische Formensprache, wo sie sich diese wirklich anzueignen sucht, unwillkürlich ihres idealen Stilgefühls zu gunsten einer trockenen und herben Wahrheitsliebe; sie bleibt aber auch noch in den Kinderschuhen des Archaismus stecken, als die griechische Kunst selbst bereits die letzten Fesseln abgeworfen hatte.

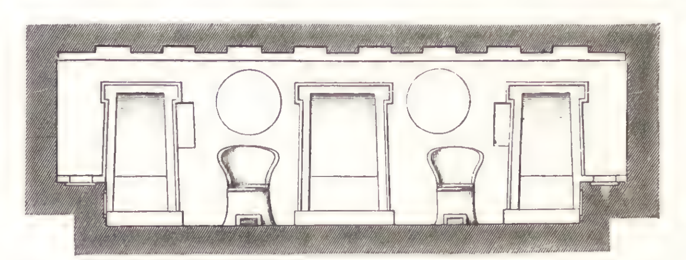
Von der etruskischen Baukunst haben sich nur wenige Reste erhalten. Den Mauerbau der hoch auf ihren Bergen thronenden Städte Altetruriens können wir durch alle Stufen der kyklopischen und der regelrecht polygonalen Bauart, der unregelmäßigen und regelmäßigen wagerechten Quaderschichtung hindurch verfolgen. Das schönste Beispiel regelrecht polygonaler Bauart bieten die Stadtmauern von Cosa, denen sich z. B. diejenigen von Präneste (Palestrina) anschließen. Die unregelmäßige Quaderschichtung zeigen z. B. die Mauern von Fäsulä (Fiesole), Perusia, Volaterrä (Volterra), Cortona und Vetulonia. Die regelmäßige Quaderschichtung, die in Etrurien in der Regel die Besonderheit zur Schau trägt, daß die vierseitig behauenen Blöcke abwechselnd die rechteckigen Langflächen und die quadratischen Kurzflächen nach außen kehren, findet sich, wie in Falerii und Ardea, so auch in alten Teilen der Mauern von Rom. Noack hat wahrscheinlich gemacht, daß diese Entwickelung in Mittelitalien auch nur der etwas früheren Entwickelung des griechischen Mauerbaues folgt, daß demnach keine etruskische Mauer mit Horizontalschichtung in Etrurien in eine höhere Zeit als ins 5. Jahrhundert v. Chr. hinaufgerückt werden darf. Als ein besonderes Verdienst der Etrusker wurde bisher angesehen, am frühesten in Europa die wirkliche Keilschnittwölbung angewandt zu haben. Man hielt sie gar für die Erfinder der

Wölbung. Jetzt, wo wir wissen, daß die Kunst des Wölbens im fernen Osten schon seit Jahrhunderten geübt worden war, fragt es sich nur, wann und auf welchem Wege diese Kunst zu den Etruskern gelangte. Martha nimmt in seinem zusammenfassenden Werke über die etruskische Kunst noch an, die Phönizier seien auch auf diesem Gebiete die Vermittler gewesen. Neuerdings wird es aber, besonders durch Noacks Studien, immer wahrscheinlicher, daß auch in der Wölbung die Griechen die Meister der Etrusker gewesen. Wir haben gesehen (vgl. S. 376), daß die ältesten griechischen Wölbungen in Burgmauern Akarnaniens ins 5. Jahrhundert v. Chr. zurückweisen, und einer älteren Zeit wird nunmehr auch keine der etruskischen Keilschnittwölbungen zugeschrieben. Die gewaltige, schön gewölbte Cloaca Maxima in Rom und das Prachtthor zu Volterra mit seinen drei Köpfen an den Anfangssteinen und am Schlußstein des Bogens scheinen in ihrer jetzigen Gestalt gar erst der hellenistischen Zeit anzugehören.



Scheingewölbe im Quellhaus zu Tusculum. Nach Canina.

In Altetrurien ist das Gewölbe so wenig wie in Griechenland vom eigentlichen Kunstbau verwertet worden. Außer in Abzugskanälen, wie demjenigen der Marta bei Graviscä und jener Cloaca Maxima in Rom, findet es sich einerseits nur als Deckung jüngerer Grabkammern, wie im „Pythagorasgrabe" zu Corneto, anderseits nur in Thorbogen, wie denjenigen der Stadtmauern von Volaterrä, Falerii, Tarquinii (Corneto), Fäsulä und einiger Grabeingänge zu Perusia, Cortona und Clusium (Chiusi). Die Vorstufen fehlen auch hier nicht. Das durch Vorkragung der oberen Schichten gebildete Scheingewölbe findet sich in zahlreichen Grabkammern, z. B. dem Regulini-Galassi-Grabe zu Cäre (Cervetri), dann aber auch, „gotisch" spitz, in dem bekannten Quellhaus zu Tusculum im Albanergebirge (s. die obenstehende Abbildung) und, später überbaut, in der kapitolinischen Brunnenkammer, dem sogenannten Tullianum in Rom; ein Scheingewölbe anderer Art aber zeigt das Campana-Grab zu Veji. Hier wird das Gewölbe bis zum Schlußstein durch Vorkragung gebildet; der Schlußstein aber zeigt den Keilschnitt, ohne daß ihm freilich schon die zusammenhaltende Thätigkeit eines Schlußsteins zugemutet wäre.



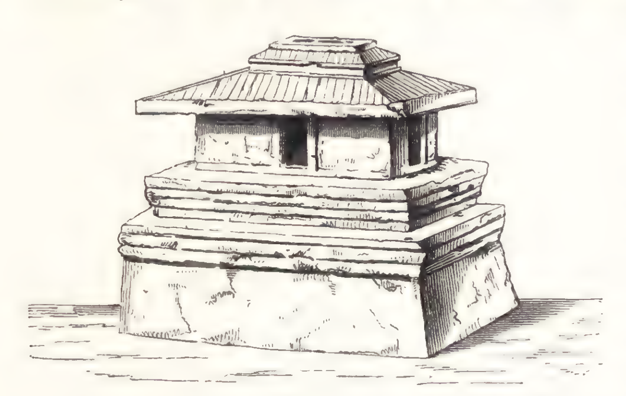
Das Innere eines Grabes zu Cervetri. Nach Canina. Vgl. Text, S. 398.

Die Hauptzeugen der etruskischen Baukunst sind die Totenstädte (Nekropolen), die heute noch in meilenweiter Ausdehnung die einstigen Hauptorte des Landes kennzeichnen. Kein Volk, außer den Ägyptern, hat den Ruhestätten seiner Toten eine solche Fürsorge gewidmet wie die Etrusker. Ihre Kammergräber sind Abbilder der Wohnstätten ihrer Lebenden. Wo es anging, in den Felsen gehauen, an anderen Orten mit falschen Vorkrag-Wölbungen oder echten Tonnengewölben bedeckt, erheben sie sich nicht selten als viereckige Quaderbauten, wie z. B. bei Orvieto, oder als Erdkegel (tumuli) auf kreisrunden, einfach profilierten Unterbauten, wie z. B. zu Montarozzi bei Corneto, kehren aber gerade, wo sie dem lebendigen Felsen abgewonnen

sind, wie in den Grabfeldern bei Viterbo, nicht selten auch künstlerisch ausgestattete Felsenfassaden nach außen.

Zu den gewaltigsten Erdkegelgrabmälern, die in Etrurien erhalten sind, gehört die „Cucumella“ bei Vulci. Auf viereckigem Unterbau soll nach den Beschreibungen der alten Schriftsteller das Grabmal des Porsena fünf Pyramidentürme getragen haben, vier an den Ecken, einen in der Mitte; und als ein verspäteter hellenistisch-römischer Abkömmling einer solchen Anlage mag das sogenannte „Grabmal der Horatier und Curiatier“ zu Albano mit seinen fünf Kegeln auf quadratischem Unterbau gelten. Unter den aus dem lebendigen Felsen gehauenen Grabfassaden der etruskischen Stätten bei Viterbo fallen diejenigen von Castel d'Asso durch ihre schweren, dreigliederigen Simse auf, während ein Grab zu Norchia durch eine dorische Tempelfassade (mit Zahnschnitt über den Triglyphen) ausgezeichnet ist.

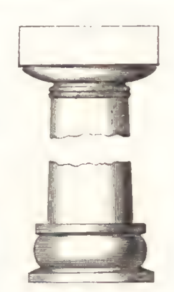
Wichtiger noch als das Äußere ist das nicht selten vervielfachte Innere der etruskischen Kammergräber. Die Gemächer waren Abbilder der Wohnräume der Lebenden. Auf Wandbänken oder in alkovenartigen Nischen, von reichem Hausrat umgeben, waren die Toten gebettet oder standen ihre Sarkophage oder Aschenkisten. Die Thüren und Scheinthüren sind mit Umrahmungen versehen, die über dem Sturz nasenartig vorspringen. In einem Grabe zu Cervetri sind hübsch geformte Sessel aus dem Felsen gemeißelt (s. die untere Abbildung, S. 397). Die Deckenbehandlung ahmt von innen den hölzernen Dachbau der etruskischen Häuser nach, dessen Außenanblick uns so manche Aschenurne in Hausform vergegenwärtigt. Pfeiler, wie in Cervetri, oder Säulen, wie in Bomarzo, dienen als Stützen der Decken, an denen, wie Durm es ausdrückt, „Balken, Pfetten, Sparren, Schalung und Ziegelfalzung“ im Felsen ausgemeißelt erscheinen. Auch eigentliche Kassettendecken sind nicht selten. Wie das von Vitruv (VI, 3) beschriebene etruskische Atrium mit seiner noch nicht durch Säulen gestützten Lichtöffnung im Dach sich von innen anließ, zeigt eine Grabkammer zu Corneto, wie es von außen aussah, vergegenwärtigt uns eine Hausurne aus Chiusi im Museum zu Florenz (s. die obenstehende Abbildung). Daß es aber auch Giebelhäuser ohne Dachöffnung gab, die ihr Licht durch breite Seitenfenster oder durch offene Galerien empfingen, läßt eine andere Hausurne derselben Sammlung erkennen.



Hausurne aus Chiusi im Museum zu Florenz. Nach Martha.

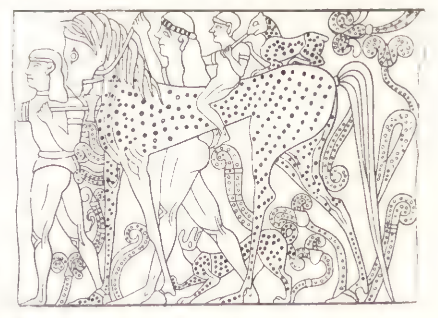
Den Tempelbau der Etrusker kennen wir ebenfalls zunächst aus der Beschreibung des Vitruv (IV, 7). Es ist bemerkenswert, daß der römische Bauschriftsteller einen besonderen etruskischen Stil im Tempelbau anerkennt; und es ist hervorzuheben, daß unsere Archäologen den etruskischen, d. h. den altitalischen, Tempel nicht, wie den griechischen, vom Wohnhause, sondern vom „templum“, einem absichtlich abgegrenzten Stücke des Himmelsraumes, an dem der Augur den Vogelflug beobachtete, ableiten. Dem entsprechend unterscheidet der etruskische Tempel sich wesentlich vom griechischen. Auf hohem Unterbau, zu dem nur von der Vorderseite eine Treppe emporführt, empfängt uns eine viersäulige Giebelvorhalle von zwei- oder mehrsäuliger Tiefe. Jeder der

drei Säulenzwischenräume der Vorderseite führt auf die Eingangsthür einer der drei nebeneinander liegenden Cellen, deren jede einer der oft zu einem Dreiverein verbundenen Gottheiten geweiht war. Der mittlere Zugang und die mittlere Cella sind am breitesten. Die Rückwand des Gesamtbaues ist fest geschlossen. Ein Übergreifen der Säulenhalle an die Seiten aber ist keineswegs selten. Da der ganze Oberbau der Tempel aus reich bemaltem Holze zu bestehen pflegte, so sind die Verhältnisse der Säulen schlank, sind ihre Abstände weit. Die etruskische Säule, wie Vitruv sie beschreibt, stimmt nur einigermaßen mit den Funden überein, die z. B. in der Cucumella zu Vulci gemacht worden sind (s. die nebenstehende Abbildung). Nach diesem Funde besteht der Fuß der tuskischen Säule, aufdringlich genug, aus einem kräftigen Rundpolster zwischen zwei Platten. Der Schaft ist glatt. Das Kapitell zeigt zwei Ringe unter dem scharf eingezogenen Halse und einen ziemlich niedrigen dorischen Echinus unter hohem Abakus. Daneben kommen in Etrurien aber auch frei behandelte dorisierende, ionisierende und korinthisierende Pfeiler und Säulen vor; und die neuerdings an einigen Orten, wie Alatri, Civitä Castelana, Falerii und Marzabotto, bloßgelegten Grundrisse etruskischer Tempel verraten ebenfalls, daß der altitalische Tempelbau nicht an so strenge Formen gebunden war, wie es nach Vitruvs Berichten scheinen könnte.



Säule von der Cucumella zu Vulci. Nach Lübke, „Geschichte der Architektur.“

Der berühmteste Tempel etruskischer Ordnung war der Tempel des Jupiter auf dem Kapitol zu Rom. Nach Marthas Herstellung hätte er sich durch einen an drei Seiten herumgeführten Säulenumgang, der, von vorn gesehen, sechssäulig war, von dem Normaltempel unterschieden. Weniger einfach wäre die Anlage nach Durm gewesen, der die Mittelcella nach vorn verlängert und sie, wie die Seitencellen, mit Vorhallen in antis ausstattet. Die Mittelcella war dem Jupiter, die beiden Seitencellen waren der Juno und der Minerva geweiht. Reste des Unterbaues haben sich im Garten der deutschen Botschaft auf dem Kapitol erhalten. Die Schriftsteller berichten, daß der Tempel bei allen späteren Neubauten im Grundriß unverändert geblieben sei. Der erste, 83 v. Chr. abgebrannte Bau wurde 509 v. Chr. errichtet. Es war die Zeit, da Rom die monarchische Staatsform mit der republikanischen vertauschte.



Wandgemälde der „Grotta Campana“ zu Veji. Nach Martha. Vgl. Text, S. 401.

Rom dehnte sich jetzt rasch aus. Ein Tempel folgte dem anderen. Der Saturntempel an der kapitolinischen Seite des Forums entstand 497, der Kastortempel an der palatinischen Seite des Forums wurde 492 gegründet. Schon 496 entstand der nur aus den Schriftquellen bekannte Cerestempel, der trotz seiner malerischen und bildnerischen Ausschmückung durch die Griechen Gorgasos und Damophilos nach Vitruv ein echt tuskischer Tempel war, „gespreizt, platt, niedrig und breit von Aussehen“. Aber schon das griechische Bildwerk wurde als große Neuerung empfunden. Plinius sagt ausdrücklich, bis dahin sei in Rom alles tuskisch gewesen.

Die Gallier zerstörten die Stadt 390 v. Chr. Rasch aus Tuff und Peperin wieder aufgebaut, muß Rom aber auch im 4. Jahrhundert, bei nur allmählich zunehmender Hellenisierung, im wesentlichen sein altitalisches Ansehen bewahrt haben. Zu Anfang des 3. Jahrhunderts wurde viel in Rom gebaut. Allein zwischen 302 und 290 v. Chr. sollen acht neue Tempel

in der kräftig aufblühenden Stadt emporgeschossen sein. Die erhaltenen römischen Baureste dieser Zeit aber sind zu unbedeutend, um uns künstlerische Aufschlüsse zu geben.

Am eindrucksvollsten von allen altitalischen Kunstwerken sind die Überreste etruskischer Wandmalerei, die im stillen Verschlusse der Grabkammern den Sturm der Jahrtausende überdauert haben. Ja, diese Wandgemälde der etruskischen Gräber gehören, wenn sie auch nur als handwerksmäßige Spiegelbilder einer untergegangenen oberirdischen Kunst gelten können, zu den wichtigsten Resten der ganzen antiken Malerei, deren Entwickelung vom 6. Jahrhundert herab bis zur hellenistischen Zeit wir nur an ihnen im Zusammenhange verfolgen können.

Weitaus die meisten Grabkammern mit Wandgemälden gehören der Totenstadt von Tarquinii (Corneto) an; dann folgen Clusium (Chiusi), Cäre (Cervetri), Vulci und Orvieto; nur vereinzelt kommen Wandgemälde in den Gräbern anderer Städte vor. Ihrer Technik nach sind diese Gemälde, von den Terrakottaplatten aus Cervetri abgesehen, wirkliche, auf den nassen Kalk gemalte Fresken, wenn auch hier und da einmal mit Temperafarben nachgebessert worden ist. Der Wandgrund pflegt weiß oder gelblich zu sein. Die Farben, in denen die Gemälde sich von diesem Grunde abheben, sind anfangs bescheiden und wenig zahlreich: braunschwarz, stumpfrot und gelb; dann tritt blau, grau, weiß, tritt rot verschiedener Art, tritt grün hinzu; und schließlich lernen auch die etrurischen Maler, durch Mischung der Grundfarben verschiedene Abstufungen und Übergänge hervorzubringen. Auffallend ist die willkürliche, manchmal naturwidrige, aber dem künstlichen Licht der unterirdischen Räume angepaßte Färbung der Tiere und Pflanzen.



Wandmalerei aus einem Grabe zu Cäre im Louvre zu Paris. Nach Martha. Vgl. Text, S. 401.

Die Darstellungen in den etrurischen Gräbern der älteren Zeit pflegen entweder dem täglichen Leben entlehnt zu sein oder mit den Bestattungsfeierlichkeiten in Verbindung zu stehen. Manchmal wird die Aufbahrung des Toten, manchmal ein Leichenzug wiedergegeben; aber auch die Gelage, Tänze, Wettspiele, die außerordentlich häufig gemalt worden, scheinen entweder Leichenfeierlichkeiten oder, wie wir es in Ägypten fanden, ein Leben zu schildern, dessen Fortsetzung man dem Verstorbenen wünschte. Schon früh treten die echt etruskischen geflügelten Todesgottheiten, lichte und finstere, hinzu; und als eigentlicher Unterweltsgott erscheint, geflügelt oder ungeflügelt, der etruskische Charon mit dem Hammer. Darstellungen aus der griechischen Mythologie finden sich erst in der hellenistischen Zeit.

Die stilistische Entwickelung dieser Wandmalereien knüpft offenbar an die griechische Vasenmalerei an. Bemalte griechische Vasen wurden, wie wir gesehen haben, seit dem 6. Jahrhundert v. Chr. zu Tausenden nach Etrurien ausgeführt. Dem entsprechend beginnt die etruskische Wandmalerei mit einer Nachahmung der Vasenmalerei des sogenannten „korinthischen",

des orientalisierend griechischen Stiles. Die Wandgemälde der „Grotta Campana“ zu Veji mit ihren buntscheckigen Rossen, Sphinxen und Panthern, mit ihrem Rankenwerke von stilisierten Lotosblüten, Knospen und Stengeln, ihrem Abscheu vor leeren Winkeln, ihren einfachen drei Farben auf gelbgrauem Grunde stehen durchaus auf diesem Boden und gehören wahrscheinlich noch dem Ende des 6. Jahrhunderts an (s. die Abbildung, S. 399). Sodann macht der Einfluß der älteren attischen Vasenmalerei sich geltend. Die Darstellungen eines Grabes aus Cäre, auf Thonplatten gemalt, von denen sich sechs im Louvre zu Paris befinden, stehen im Äußeren auf dem Boden der schwarzfigurigen Vasenmalerei freieren Stiles. Sie werden dem Anfang des 5. Jahrhunderts angehören. Die männlichen Gestalten heben sich allerdings nicht schwarz von rotem, sondern rot von hellem Grunde ab; aber die Frauen sind auch hier von weißer Färbung, und die Profilhaltung aller Gestalten mit den von vorn gegebenen Augen steht auf der technischen Entwickelungsstufe der schwarzfigurigen griechischen Vasenbilder; nur sind die breitschenkeligen Gestalten rundlicher und gedrungener, und das Totenopfer mit dem Flügeldämon, der die Verstorbene trägt (s. die Abbildung, S. 400), ist etruskisch wie die dargestellte Tracht.



Wandgemälde aus der „Tomba Casuccini“ zu Chiusi. Nach den „Monumenti dell' Instituto“, V, Tafel XXXIII. Vgl. Text, S. 402.

Die freiere archaische Entwickelung vollzieht sich im Verlaufe des 5. Jahrhunderts. Den Stil der für diese Entwickelung maßgebenden Gemälde pflegt man als tuskisch-archaisch zu bezeichnen. Die Formensprache des schwarzfigurigen griechischen Vasenstiles liegt freilich auch diesen Darstellungen zu Grunde. Nur der Inhalt und die Empfindung, zum Teil auch die Gesichtszüge und Körperformen, sind national-etruskisch. Von den in Corneto aufgedeckten Gemälden gehören hierher die noch strengfarbigen Totenfeierszenen der „Grotta del morto“, die willkürlich vielfarbigen Jagden, Tänze und Spiele der „Grotta delle Iscrizioni“, die lebhaft gefärbten Preisverteilungsbilder der „Grotta del Barone“ und die bewegten Kampfspieldarstellungen der „Grotta degli auguri“; von den Grabgemälden zu Chiusi schließen sich ihnen die Wettspielszenen der „Grotta della scimia“ an.

Entschieden reifer und griechischer sind die Darstellungen des „Grabes der bemalten Vasen“ zu Corneto. Hier sind schwarzfigurige griechische Vasen, wie das Grab sie in Wirklichkeit verwahrt haben wird, auch an den Wänden abgebildet; und die Tanzsprünge, die sich auf den abgebildeten griechischen Vasen erkennen lassen, wurden von den neben ihnen an der Wand dargestellten etruskischen Tänzern ausgeführt. Es ist, als habe der Maler selbst auf die Quelle seiner Kunst hinweisen wollen.

Auf den tuskisch-archaischen folgt der tuskisch-griechische Stil. Die Einwirkung des strengen rotfigurigen Vasenstils auf die etruskische Wandmalerei macht sich geltend. Euphronios und Duris (vgl. S. 298 und 299), ins Etruskische übersetzt, meint man zu erkennen. Doch geht das

national-etruskische Element auch inhaltlich zurück. Es sieht so aus, als hätten die Etrusker um diese Zeit ihre Sitten, ihre Gastmähler, ihre Tänze, ihre Spiele allmählich hellenisiert. Die Bilder dieser Gruppen, die auch an Farbenreichtum (zinnoberrot und grün) zunehmen, in der Formensprache aber noch archaisch befangen sind, müssen dem 4. Jahrhundert zugeschrieben werden. Hierher gehören in Corneto z. B. die Tanz- und Musikbilder der „Grotta del citaredo“, deren Gestalten immer noch die altertümlich starken Oberschenkel zeigen, die Wettfahrszenen mit blauen, grünen und roten Pferden in der „Grotta del corso delle bighe“ und die Tanz- und Gastmahlsbilder der „Grotta del triclinio“, deren anscheinend willkürliche Farben sich

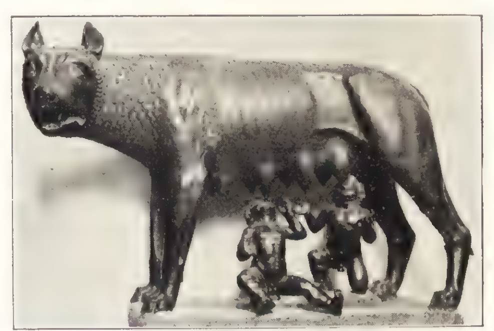


Sarkophag aus Cervetri im British Museum. Nach Photographie der Stereoscopic Company in London. Vgl. Text, S. 403.

doch deutlich einer dekorativen Gesetzmäßigkeit fügen. Eine Sonderstellung nehmen dazwischen die Gemälde der erst 1886 aufgedeckten „Tomba dei cacciatori“ zu Corneto ein. Hier sind Fischer, Jäger und Badende in landschaftlichem Zusammenhange von Meer und Fels auf hellem Grunde dargestellt. Das Meer wird durch unregelmäßige Wellenlinien gebildet. An den Felsen sprießen Blumen und Kräuter. In der Luft flattern Vögel. Da die immer noch archaische Zeichnung der Figuren es nicht erlaubt, die Bilder, die jedenfalls eine noch ältere griechische Entwickelung wiederspiegeln, später als ins 4. Jahrhundert zu setzen, so hat schon Reisch sie mit Recht als Beweis dafür angeführt, daß es auch der griechischen Kunst seit den Zeiten des Apollodoros und Zeuxis nicht ganz an landschaftlichen Zusammenschlüssen gefehlt haben könne. Den Schluß der Reihe aber bilden die Gemälde der „Tomba Casuccini“ zu Chiusi (s. die Abbildung, S. 401), die ältesten etruskischen Wandgemälde, die eine richtige perspektivische Augenstellung zeigen. Damit ist der völligen Freiheit, die in der etruskischen Kunst

erst im hellenistischen 3. Jahrhundert zum Durchbruch gekommen, auch in der Wandmalerei der Weg gewiesen.

Daß ein Volk, das die Ruhegemächer seiner Toten mit farbigem Abglanz des Lebens erfüllte, auch seine Gotteshäuser und seine Wohnungen nicht ohne malerischen Schmuck gelassen hat, versteht sich von selbst. Mit den Gebäuden sind aber auch ihre Wandgemälde in den Schutt gesunken; und nur aus der Erzählung des Plinius hören wir, daß zu seiner Zeit noch uralte Tempelgemälde in Cäre bestanden, daß es in Rom aber auch schon um 500 v. Chr. altgriechische Tempelgemälde gab. Gorgasos und Damophilos, unteritalische Griechen, schmückten um diese Zeit den Tempel der Ceres zu Rom mit Gemälden. Im weiteren Verlauf der Entwickelung widmeten sich auch vornehme römische Bürger der Malerei. Fabius Pictor malte noch gegen Ende des 4. Jahrhunderts v. Chr. den Tempel der Heilgöttin Salus aus. Auch diese Gemälde werden wir uns noch von einem Hauch altertümlicher Strenge umweht denken müssen.



Eherne Wölfin im Konservatorenpalast des Kapitols zu Rom. Nach Photographie von Alinari.

Die etruskische Bildnerei blieb lange unter dem Einflusse des ionisch-griechischen Archaismus. Um 500 v. Chr. war sie in erster Linie Thonbildnerei. Die großen thönernen Statuengruppen des kapitolinischen Jupitertempels in Rom wurden einem gewissen Volcanius (oder Vulca) von Veji zugeschrieben. Erhalten haben sich große etruskische Thonfiguren vornehmlich auf Sarkophagdeckeln. Die beiden berühmtesten dieser Art stammen aus Cervetri und befinden sich im Louvre zu Paris und im British Museum zu London. Die Ehepaare, die halb aufgerichtet auf ihnen ruhen, zeigen altertümliche Formen und mißverstandene Verhältnisse, sind aber doch in anschaulichster Leibhaftigkeit auf ihrem Lager dargestellt (s. die Abbildung, S. 402). In diesen und ähnlichen Gruppen und Einzelgestalten erkennen wir deutlich die Grundlage des altgriechischen Stils, nicht minder deutlich aber auch ein den Etruskern eigentümliches, nüchtern-wahrhaftiges Lebensgefühl.

Von Bronzeguß-Werken der Etrusker hören wir mehr, als wir nachweisen können. Einzig bleibt nach wie vor die eherne Wölfin im Konservatorenpalaste des Kapitols zu Rom (s. die obenstehende Abbildung). Die Wölfin, die Romulus und Remus gesäugt, war ein Wahrzeichen Roms. Die Zwillinge unter ihrem vielbesprochenen Erzbild aber sind erst im 16. Jahrhundert von Guglielmo della Porta hinzugefügt worden. Einige halten die „kapitolinische Wölfin" ebenfalls für ein echt griechisches Werk, andere haben sie gar für eine Arbeit des christlichen Mittelalters erklärt. Am wahrscheinlichsten ist sie doch wohl um 500 v. Chr. von griechisch-ionischer Hand in Mittelitalien selbst für Rom gearbeitet worden, wahrscheinlich, wie wir mit Petersen annehmen, das uralte Werk, das 65 v. Chr. im kapitolinischen Heiligtum vom Blitze gestürzt und beschädigt worden ist.

Unter den etruskischen Steinarbeiten dieser älteren Zeit verdienen vor allen Dingen die oben abgerundeten, mit Reliefdarstellungen geschmückten Grabstelen aus Kalkstein Beachtung, wie sie vereinzelt in Toscana, zahlreich in den etruskischen Niederlassungen bei Bologna wiedergefunden worden sind. Die toscanischen Stelen dieser Art, z. B. die im Palazzo Buonaroti

zu Florenz erhaltene, zeigen meist einzelne kräftige, untersetzte Kriegergestalten mit langem Haar, mit breiten Schenkeln, in strenger Profilhaltung. Die Grabstelen der Certosa bei Bologna aber stellen, in flachem Relief, meist von einem Wellenband umrahmt, Kampfspiele, Kriegskämpfe, Auszüge, Abschiedsszenen dar, die in handwerksmäßig verschwommenem Spiegelbild die Entwickelung der griechischen Formensprache bis zu den Perserkriegen an uns vorübergleiten lassen. Man lernt sie am besten im Museum zu Bologna kennen.

Werfen wir schließlich noch einen Blick auf das etruskische **Kunsthandwerk** bis zum Anfang des 3. Jahrhunderts v. Chr., so muß hervorgehoben werden, daß gerade die Sitte der Etrusker, die Ruhestätten ihrer teuren Toten mit Hausrat jeder Art zu schmücken, der Nachwelt eine Fülle künstlerisch geschmückten Hausrats erhalten hat. Daß vieles der Art phönikischen, vieles griechischen Ursprungs war, wie wir gerade den etruskischen Gräbern die Mehrzahl aller erhaltenen griechischen Thongefäße verdanken, haben wir bereits gesehen. Wir haben aber auch eine uralt-vorgeschichtliche einheimische Töpferei auf etrurischem Boden kennen gelernt; und aus dieser heraus entwickelte sich allmählich eine **national-etruskische Keramik**, die bis zum Ende des 4. Jahrhunderts neben der griechischen hergeht. Das 6. und 5. Jahrhundert v. Chr. bilden die Blütezeit der „Bucchero nero"-Vasen, die uns im Etruskischen Museum zu Florenz entgegentreten. Ihr Thon ist durch und durch schwarz. Die Reliefdarstellungen, mit denen sie über und über bedeckt sind, zeigen anfangs orientalische Gebilde, hellenisieren sich jedoch allmählich, ohne die Grenzen des Archaismus zu überschreiten (s. die nebenstehende Abbildung). Im 5. Jahrhundert wurden sie hauptsächlich in Clusium (Chiusi) erzeugt. Menschen und Tiere, Köpfe und Masken, Rosetten und Reifen werden dekorativ ansprechend, in der Regel aber ohne geistigen Zusammenhang über die Gefäße zerstreut. Daß vom Osten her eingeführte Metallgefäße die Vorbilder der Gattung gewesen, läßt sich noch vielfach erkennen. Als eine Abart der Bucchero-Vasen erscheinen die von Cecil Smith als „Pollebrara-Ware" zusammengefaßten, zum Teil aus rotem Thon gearbeiteten, aber schwarz polierten und mit farbigen Reliefs geschmückten Vasen, die im 6. Jahrhundert in Vulci (Pollebrara) hergestellt wurden.

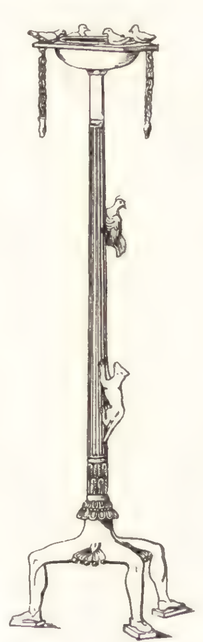

Bucchero nero-Vase im Etruskischen Museum zu Florenz. Nach Martha.

Daß die Etrusker sich auch darauf verlegten, die bemalten griechischen Thonvasen, die ihnen so massenhaft zugeführt wurden, nachzuahmen, ist erklärlich genug. Die Gefäße dieser Art, bei denen die Nachahmung schon an dem Auftreten etruskischer Gestalten, wie des Flügelgottes mit dem Hammer, sowie an etruskischen Inschriften kenntlich ist, gehören jedoch erst der allerletzten Zeit der Vasenmalerei an.

Die **Bronze-Industrie** nahm seit dem 6. Jahrhundert einen nationalen Aufschwung in Etrurien. „Tyrrhenische" Kandelaber waren im 5. Jahrhundert sogar den Griechen bekannt. Ein Dreifuß-Kandelaber von Volterra im Etruskischen Museum zu Florenz steht auf drei Menschenbeinen (s. die Abbildung, S. 405). An seinem schlanken, gerippten Schaft klettert ein Fuchs hinan, der einen weiter oben sich anklammernden Hahn verfolgt. Am Rande seiner Schale sitzen Tauben. Der dreiteilige Fuß eines Kandelabers des Museo Gregoriano zu Rom wird von drei zurückgebeugten halbnackten Frauengestalten gebildet. Der gerippte Schaft wird

vom Kopfe eines stehenden Jünglings getragen und trägt selbst einen zweiten Jüngling, der die Schale in der Linken emporhält. Die prächtige, für die Untersicht berechnete bronzene Hängelampe des Museums zu Cortona, deren Hauptschale von sechzehn Nebenschalen umkränzt ist, wird trotz des altertümlichen Ansehens ihres Reliefschmuckes von einigen Forschern erst dem 3. Jahrhundert v. Chr. zugeschrieben, aber doch wohl richtiger wieder in eine ältere Zeit hinaufgerückt. Von unten gesehen, nimmt ein von einem Tierfries und einem Wellenband umkreistes Medusenhaupt die Mitte ein. Die Unterseiten der sechzehn kleinen Randschalen aber sind abwechselnd mit geflügelten Harpyien und bärtigen Satyrn in strenger Haltung geschmückt. Der griechische Eindruck ist hier allerdings beinahe unverfälscht.

Sicher noch dem 5. Jahrhundert entstammt der schöne Bronzedreifuß aus Vulci im Museo Gregoriano zu Rom. Seine Füße sind wie Löwentatzen gebildet, die auf Fröschen ruhen. Der Bronzering, in dem unten die wagerechten Verbindungsstäbe zusammenlaufen, ist mit drei ruhenden Silenen geschmückt. Oben tragen die Mittelstützen über einer Bekrönung, in deren Voluten Eicheln neben Palmetten erscheinen, göttliche, dämonische und menschliche Figurenpaare. Der Einfluß des ionisch-altgriechischen Stiles tritt hier ebenso fühlbar hervor wie die etruskische Empfindung in der Um- und Ausarbeitung.


Dreifuß-Kandelaber von Volterra. Nach Martha. Vgl. Text, S. 404.

2. Die Kunst in Italien vom Beginn der hellenistischen Zeit bis zum Ende der Republik (um 275—25 v. Chr.).

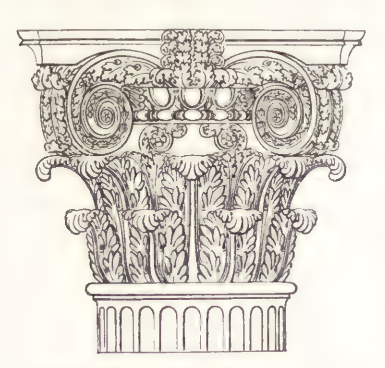
Zu Beginn der hellenistischen Zeit war Rom, zur Großmacht herangewachsen, bereits die anerkannte Beherrscherin und Hauptstadt Italiens. Während der nächsten drittehalb Jahrhunderte vollzog sich dann allmählich die Unterwerfung des ganzen Mittelmeergebietes und damit der Stätten der altgriechischen wie der hellenistischen Bildung unter die römische Weltherrschaft. In demselben Maße aber, in dem Rom die griechische Welt eroberte, eroberten die griechische Kunst und Gesittung Rom. In unabsehbaren Zügen wanderten die Kunstschätze von Syrakus, von Tarent, von Korinth, von Athen und vielen anderen eroberten Griechenstädten nach der jungen Weltstadt am Tiber, die in Bezug auf Straßen- und Brückenbau, Wasserleitung und Abzugsschleusen aus sich heraus schon damals die Griechenstädte überflügelt, in Bezug auf ihre Verschönerung durch die Kunst aber noch fast alles von den Griechen zu lernen hatte. Die Römer selbst haben ihre Abhängigkeit von den Griechen in den schreibenden wie in den bildenden Künsten jederzeit in solchem Maße zugegeben, daß die Versuche, ihnen selbst oder den Etruskern einen bahnbrechenden Anteil an der künstlerischen Entwickelung des späteren Altertums zuzuschreiben, von vornherein Zweifeln begegnen müssen.

Das Kunstschaffen Italiens in den hellenistischen Jahrhunderten zog sich immer mehr nach Rom zusammen. Neben Rom und seiner näheren und weiteren Umgebung kommt im Norden nach wie vor Etrurien, kommen im Süden aber die 79 n. Chr. vom Vesuv verschütteten, seit 1748 wieder ausgegrabenen Städte Kampaniens, kommt von diesen vor allen Dingen Pompeji für unsere Kenntnis der italischen Kunst dieses Zeitraumes in Betracht. Der alles ausgleichende Hellenismus verwischte die örtlichen Unterschiede. Die Künstler Roms, Etruriens und Pompejis redeten höchstens verschiedene Mundarten der damaligen Weltkunstsprache.

Am selbständigsten waren und blieben die Römer auf dem Gebiete der **Baukunst**. Hier machte das unmittelbare Bedürfnis sie zu Künstlern; und hier verstanden sie es auch im Tempelbau wie im Wohnbau, altitalische Grundformen im griechischen Gewande zu erhalten. Aber auch die römischen Baumeister lernten sich zunächst als hellenistische Künstler fühlen. Wenn Antiochus Epiphanes (176—164 v. Chr.) den römischen Meister **Cossutius** nach Athen berief (vgl. S. 377), um dort am Zeustempel zu bauen, der doch nicht in italischem, sondern in griechischem Stile errichtet wurde, so beweist das eben, daß dieser römische Bürger ein griechisch gebildeter Meister war. Weit wichtiger war daher auch die Thätigkeit griechischer Baumeister am Tiberstrande. Berief doch noch ein Menschenalter später Metellus, der Besieger des falschen Philippos, einen griechischen Baukünstler, den **Hermodoros**, nach Rom, um dort seinen Sieg durch die Errichtung des griechischen Marmorsäulentempels des Jupiter und des benachbarten Tempels der Juno auf dem Marsfelde zu verherrlichen. Beide Tempel umgab eine gemeinsame prächtige Säulenhalle; und gerade diese Anlage, die die ersten großen Marmorbauten Roms umfaßte, wurde vorbildlich für die Hellenisierung der römischen Baukunst.


Ionisches Eckvoluten-Kapitell aus Süditalien. Nach Durm.

Von der etruskischen und altitalischen Tempelanlage übernahmen die italischen Baumeister auch in dieser Zeit die Vorliebe für den hohen Unterbau, zu dem nur von vorn eine Treppe hinanführte, und für die Beschränkung der Säulenhalle auf die Vorderseite; indem man dem Grundriß aber eine entschiedener rechteckige Gestalt verlieh und eine Schmalseite zur Vorderseite machte, näherte man die Gesamtanlage derjenigen des griechischen Tempels. Die dorische, die ionische und die korinthische Säulenordnung nahm man in ihrer hellenistischen Gestaltung auf, bewahrte daneben als vierte aber die tuskische Ordnung. Vielfache Mischbildungen lassen sich aber auch gerade auf italischem Boden nachweisen. Wie jene Halle zu Pergamon (vgl. S. 378), zeigt der Sarkophag des L. Cornelius Scipio Barbatus im Vatikan zu Rom den ionischen Zahnschnittsims über dem dorischen Triglyphenfries. Der korinthisch-dorische Tempel zu Pästum aber trug bei italischer Hauptanlage ein spätdorisches Gebälk über frei korinthischen Säulen. Im übrigen vermischen der dorische und der altetruskische Stil sich manchmal zu Säulenneubildungen, die bei dorischen Verhältnissen den glatten Stamm, den vortretenden Ring am Hals und die manchmal der ionisch-attischen gleichende, manchmal aber auch zu einem niedrigen Plättchen zusammenschrumpfende Basis zeigen. Das ionische Kapitell, ursprünglich nur für die Vorderansicht berechnet, wird, um es von allen Seiten gleich annehmbar zu machen, oft mit vier diagonal vorspringenden Eckvoluten ausgestattet, eine Umbildung, die, wie es bis jetzt scheint, sich in hellenistischer Zeit zuerst auf italischem Boden vollzogen hat (s. die obere Abbildung). Das korinthische Kapitell gibt seinen Akanthusblättern weichere, rundlichere Formen, bildet sich aber erst in der Kaiserzeit durch Kreuzung mit ionischen Eckvolutenkapitellen zum sogenannten „Kompositkapitell" aus (s. die untere Abbildung). Die Friese werden oft mit einigen plastisch durchgeführten, halbrund herabhängenden


Römisches Kompositkapitell vom Titusbogen. Nach Baumeister.

Blatt- und Fruchtgewinden geschmückt, die zwischen Stierschädeln angebracht sind, während Rosetten sie begleiten. Daß auch dieses wirksame Ziermotiv aus dem hellenistischen Griechenland stammt, zeigt z. B. ein Marmoraltar im Theater zu Athen, an dem die Gewinde von Masken herabhängen. In Friesen von Tempeln und Grabmälern dieser Zeit aber scheint es sich besonders in Rom weitergebildet zu haben.

Die ältesten Tempelruinen Roms, die dem 203 v. Chr. gegründeten Tempel der „großen Mutter" vom Berge Ida angehören, bestehen nur aus geringen Überresten. Doch lassen sie erkennen, daß die groben Peperinsäulen, deren Einzelheiten erst im Stucküberzug Gestalt gewannen, von korinthischer Ordnung bei italischer Anordnung waren. Der Apollontempel in Pompeji erhob sich innerhalb eines rechteckigen, von ursprünglich ionischen Säulengängen (17:9) umgebenen Bezirkes auf hohem Unterbau, zu dem eine Freitreppe von dreizehn Stufen emporführte. Die obere Halle, die die Cella umgab, bestand aus 11:6 korinthischen Säulen; doch nahm die Cella nur die hintere Hälfte dieser Umgangshalle in Anspruch, so daß ihr vorderer Teil als weit vorspringende Vorhalle nach italischer Art wirkte. Völlig italisch aber war noch die Anlage des Jupitertempels zu Pompeji, der dem Anfang des ersten Jahrhunderts v. Chr. angehörte. Nur seine Einzelheiten reden griechisch. In Mittelitalien und Rom sind aus der Zeit zwischen 80 und 25 v. Chr. verschiedene Tempel erhalten. Die dorische Ordnung bei italischer Anlage zeigt der Tempel zu Cori im Volskergebirge; aber seine Säulen, die auf ionisierenden Fußplatten stehen, nur in ihren oberen zwei Dritteilen gefurcht sind und nüchterne Kapitelle mit ungewöhnlich niedrigen Deckplatten tragen, sind freilich durchaus nicht mehr dorisch im klassischen Sinne. Jonisch ist der früher so genannte Tempel der Fortuna Virilis in Rom, der neuerdings als Tempel der „Mater matuta" bezeichnet wird (s. die obenstehende Abbildung): ein Pseudoperipteros, der vor der Ausfüllung der Säulenzwischenräume seiner Vorhalle zugleich ein „Prostylos" war. Die Wände seiner Cella sind von außen durch Halbsäulen gegliedert. Korinthisch sind die beiden reizenden kleinen Rundtempel in Rom am Tiber und in Tivoli am Anio (s. die Abbildung, S. 408), von denen jener ursprünglich einen Kranz von zwanzig, dieser von achtzehn Säulen um eine kreisrunde Cella trug. Der Tempel zu Tivoli zeigt



Der sogenannte Tempel der Fortuna Virilis (Mater matuta) in Rom.
Nach Photographie von Brogi.

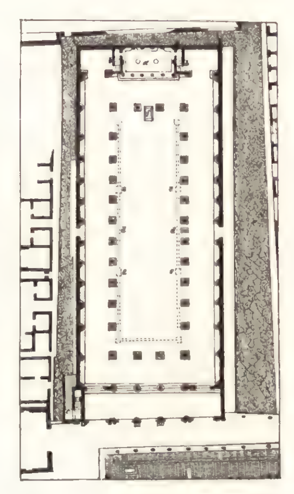
auch jenen aus Stierschädeln, Halbkränzen und Rosetten gebildeten Friesschmuck, auf den schon hingewiesen wurde.

Von den weltlichen Bauten Roms treten in Verbindung mit den Foren, den rechteckigen, von prächtigen Säulenhallen umgebenen Marktplätzen, zunächst die „Basiliken" als Stätten des Marktverkehrs und der Rechtspflege hervor. Ihrem Namen nach griechisch (Stoa basileios oder basilike, Königshalle) und unzweifelhaft im hellenischen Osten vorgebildet, lassen gerade diese Gebäude, die man als „antike Börsen" bezeichnet hat, sich am besten auf italischem Boden studieren. Da sie auch im Winter benutzt werden sollten, mußten sie bedeckt sein; und die baugeschichtliche Bedeutung der Basiliken liegt gerade darin, daß sich an ihnen das System der großen, von Säulen getragenen, bedeckten Räume in der hellenistischen Welt ausbildete. In der Regel waren sie dreischiffig, und das Licht wurde ihnen dann oft durch die Überhöhung des Mittelschiffes zugeführt, dessen Mauern oberhalb der Dächer der Seitenschiffe von Fenstern durchbrochen wurden. Für die Rechtspflege wurde an der dem Eingang gegenüber gelegenen Schmalseite eine erhöhte Tribüne errichtet. In Rom errichtete Marcus Porcius Cato nach seiner Rückkehr aus Griechenland 184 die erste Basilika (Basilica Porcia). Die Basilika zu Pompeji aber ist die älteste, die wir uns nach ihren erhaltenen Resten herstellen können. Ihre Seitenschiffe hatten die gleiche Höhe wie das Mittelschiff, so daß die Fenster oben in den Seitenschiffmauern angebracht waren. Der Mittelbau, der von achtundzwanzig, einen vierseitigen Umgang bildenden, bis zur Decke reichenden korinthischen Säulen getragen wurde, war von einem Satteldach mit Giebeln, die Seitenschiffe waren wahrscheinlich durch flache Terrassen gedeckt. Die Seitenschiffmauern waren inwendig durch eine zweistöckige, unten ionische, oben korinthische Säulengliederung belebt (s. die obere Abbildung, S. 409). In Rom ist die Basilica Julia, der Bau Cäsars (seit 46 v. Chr.), freigelegt. Dieser Marmorbau, der uns zum Ende der Zeit der Republik hinabführt, war fünfschiffig. Der in seiner ganzen Höhe ungeteilte Mittelraum war an allen vier Seiten von einer zweistöckigen Doppelhalle umgeben, deren gewölbtes Erdgeschoß nach außen nicht durch feste Mauern abgeschlossen war, sondern sich in Arkadenbogen zwischen dorischen Halbsäulen öffnete.



Rundtempel zu Tivoli. Nach Photographie von Brogi. Vgl. Text, S. 407.

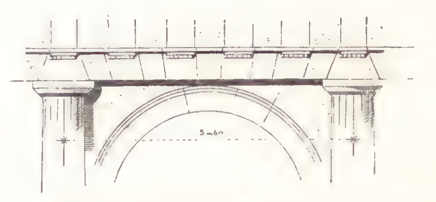
Das älteste Gebäude Roms, an dem sich diese Verbindung von Bogenwölbung und geradbalkigem Säulenbau zeigte, die bald charakteristisch für die römische Baukunst und vorbildlich bis auf den heutigen Tag werden sollte, ist das Staatsarchiv, das „Tabularium“, dessen Hauptseite den Abhang des Kapitols über dem Forum bedeckte (s. die untere Abbildung). Zwölf schlanke dorische Halbsäulen mit nüchternen Kapitellen begleiteten und umkleideten mit ihrem niedrigen Gebälk die elf Bogen der Arkaden, deren nicht erhaltenes Obergeschoß ionisch zu denken ist. Daß dieses Dekorations-System eine römische Erfindung war, ist unwahrscheinlich, wenn es auch bis jetzt im hellenistischen Osten noch nicht nachgewiesen worden ist.



Grundriß der Basilika zu Pompeji. Nach Overbeck. Vgl. Text, S. 408.

Theaterbauten fanden seit der hellenistischen Zeit Eingang in Rom. Doch wurde noch 185 v. Chr. ein festes Theater als überflüssig wieder abgebrochen. Das erste steinerne Theater in Rom, von Gärten und Säulenhallen umgeben, wurde erst 55 v. Chr. von Pompejus errichtet. Das große Theater in Pompeji ist älter. Es gehört seiner ersten Anlage nach der vorhellenischen Zeit an. Seine erhöhte Bühne aber, deren Rückwand eine Palastfassade mit drei Thüren darstellt, wurde erst unter Augustus errichtet. Wissen wir doch auch bereits, daß erst von Rom aus sich die Sitte verbreitete, die Schauspieler statt in der Orchestra auf einer besonderen, erhöhten Bühne spielen zu lassen (vgl. S. 274 und 379).

Entsprach diese Neuerung dem Bedürfnis der italischen Schauspiele, so erzeugte die italische Lust an den blutigen Tierhetzen und Gladiatorenkämpfen, die ursprünglich auf den Marktplätzen abgehalten wurden, nun noch eine besondere Gattung von Schauspielhäusern. Da die Bühne in Wegfall kommen konnte, wo es sich nicht um die Vorführung von Dichtungen, sondern um wirkliches, kurzes, blutiges Ringen ums Leben handelte, stellte sich das Bedürfnis ein, auch die Skenenseite zum Zuschauerraume zu machen. Cajus Curio soll um 58 v. Chr. zwei aus Holz errichtete Theaterhalbrunde aneinandergepaßt und auf diese Weise eine kreisrunde Orchestra neuer Art als Arena für die Kampfspiele gewonnen haben. Ovale Arenen aber entsprachen ihrem Zwecke noch besser als kreisrunde. Früher als in Rom entstanden in Kampanien steinerne Amphitheater, deren Zuschauerreihen, nach außen und oben sich erweiternd, von mächtigen Unterbauten getragen, die länglichrunde Arena an allen Seiten umgaben. Jenes Doppeltheater des Curio braucht nicht gerade das Vorbild gewesen zu sein. Die ältesten steinernen Amphitheater Kampaniens, wie besonders dasjenige zu Pompeji, sind vielleicht sogar vor 58 v. Chr. entstanden.



Bogen in Halbsäulen-Umrahmung vom „Tabularium“ in Rom. Nach Durm.

Von den öffentlichen Badeanstalten im 2. Jahrhundert vor unserer Zeitrechnung geben uns die „Thermen“ an der Stabianer Straße zu Pompeji, von den etwas späteren Anlagen dieser Art, die bald nach 80 v. Chr. erbauten kleinen Thermen am Forum zu Pompeji eine gute Vorstellung. Die Hauptteile des Männerbades der kleinen Thermen sind wohl erhalten: das mit einem Tonnengewölbe bedeckte rechteckige Auskleidezimmer; das runde Kaltwasserbad, unter dessen Kuppel sich ein Stuckfries mit Wettrennendarstellungen hinzog; das Warmbad

(Tepidarium), dessen schöne gewölbte, wohl später erneute Stuckdecke von thönernen Männergestalten (Telamonen, Atlanten) mit emporgehobenen Armen getragen zu werden scheint (s. die untenstehende Abbildung), und der mit einem gerippten Tonnengewölbe bedeckte Schwitzraum, dessen Waschbecken in halbrunder Nische angebracht ist. Der dorische Säulenhof, die Exedra (Unterhaltungsnische), die gewölbten Gänge vollenden den Eindruck der Anlage.

Zu den besterhaltenen Denkmälern der republikanischen Zeit in Rom aber gehören einige **Grabmonumente**. Des sogenannten Grabmals der Horatier und Curatier bei Albano ist wegen seiner altetruskischen Anlage schon oben (S. 398) gedacht worden, obgleich es erst dieser

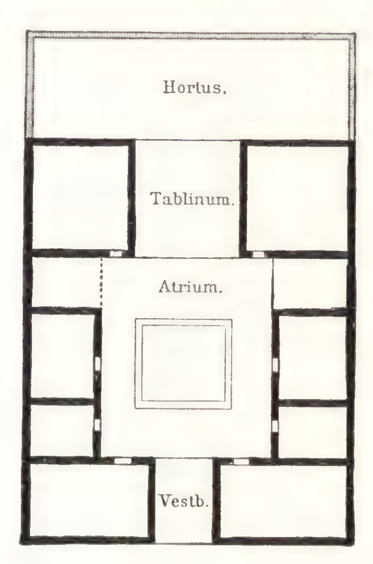


Das Tepidarium der kleinen Thermen am Forum zu Pompeji. Nach Photographie von Alinari.

Zeit angehört. Aus dem 1. Jahrhundert v. Chr. stammt das kleine Grabmal des Bibulus in Rom, das, wie Eugen Petersen es ausdrückt, „die alte Hausform des Grabes zeitgemäß vervollkommnet und zu einem Tempelchen gewandelt" darstellt; und derselben Zeit gehört das mächtige Grabmal der Cäcilia Metella an der Via Appia vor Rom an. Erhalten ist auf quadratischem Unterbau ein gewaltiger, aus Quadern errichteter Cylinder, dessen oberer Rand mit jenem bereits gekennzeichneten Friese von Stierschädeln, Halbkränzen und Rosetten geschmückt ist. Das Ganze war eine mit großem Römersinn gestaltete Umbildung der uralten Tumulusgräber.

Kunstgeschichtlich bedeutsamer als diese Ruhestätten der Toten aber gestalteten sich in dieser Zeit die **Wohnstätten der Lebenden** auf italischem Boden, die, wie in Griechenland, ihren ganzen Reichtum und ihre ganze Schönheit nach innen kehrten. Im übrigen blieb das italische Wohnhaus auch in der hellenistischen Zeit wesentlich verschieden vom griechischen. Ohne Atrium, das den griechischen Häusern unbekannt war, kein italisches Haus (s. die Abbildung, S. 411). Ursprünglich überdacht, bildete das Atrium die Diele, deren Herdrauch durch die Hausthür abzog. Ein wesentlicher Fortschritt war es, als man das Dach öffnete und von allen vier Seiten

zur Mitte des Atriums senkte, wo ein viereckiges Becken im Fußboden das abfließende Regenwasser aufnahm. Nun war dem Lichte und der Luft der Zutritt ins Innere des Hauses gestattet. Vitruv unterscheidet das tuskanische Atrium, dessen vier nach innen abfallende Seiten nur von wagerechten Balken getragen wurden, von dem viersäuligen Atrium, dessen Dach an seinen vier inneren Ecken von vier Säulen getragen wird, und dieses wieder von dem korinthischen Atrium, das eine größere Anzahl von Säulen zu Dachstützen verwandelt, also schon im Sinne der griechischen Säulenhöfe erweitert erscheint. Das Atrium ist an allen vier Seiten von Gemächern umgeben, zwischen denen an der Straßenseite ein Gang (Vestibulum), an dem die Hausthür lag, hineinführte. Den letzten der einander links und rechts vom Eintretenden gegenüberliegenden viereckigen Gemächern pflegte die Vorderwand zu fehlen, so daß sie wie Flügel (alae) des Atriums erschienen. Dem Eingange gegenüber lag das Tablinum, das Prachtgemach, das, meist nach vorn und hinten geöffnet, zwischen dem vorderen und hinteren Teile des Hauses vermittelte. War das ursprünglich italische Haus mit diesen Räumen, die ja auch lateinische Namen tragen, und einem Hofe oder Garten (hortus) hinter dem Tablinum abgeschlossen, so erweiterte sich das hellenistisch-römische Wohnhaus, wie schon Vitruv es schildert, nach hinten zu noch durch eine Reihe von Räumen, die einen griechischen Säulenhof, das Peristyl, umgaben und griechische Namen trugen, wie die Exedrae (Unterhaltungssäle), die Oeci (Festsäle) und selbst die Triclinia (Speisesäle), die ursprünglich am Atrium lagen; und das Bedürfnis des Einzelnen rief noch manche Veränderungen und Bereicherungen der Anlage hervor, deren Hauptbestandteile sich überall wiederholen. Das vornehme Bürgerhaus bestand im wesentlichen nur aus einem Erdgeschoß, wenngleich für Nebenräume, Sklaven- und Mietswohnungen oft auch an der Straßenseite ein Obergeschoß daraufgesetzt wurde. In Rom aber entstanden gegen Ende der republikanischen Zeit mehrstöckige Mietkasernen, die schon damals zu solcher Höhe emporschossen, daß diese zu Anfang der Kaiserzeit gesetzlich auf 70 Fuß beschränkt wurde.



Grundriß eines einfachen römischen Hauses. Nach Durm. Vgl. Text, S. 410.

Gerade die Anlage der italischen Wohnhäuser zeigt deutlich, wie die Römer, Osker und Samniter bei der Aufnahme der griechischen Kunst und Gesittung verfuhren. In ihren häuslichen Eigenheiten, die mit ihrem Familienleben zusammenhingen, ließen sie sich nicht irremachen. Das griechische Doppelhaus mit getrennter Männer- und Frauenwohnung widersprach dem italischen Familienleben. Dem Römer wie dem Pompejaner waren sein Atrium und sein Tablinum mit den Ahnenbildern sein Heiligtum, das er sich nicht nehmen ließ; aber der Zuwachs an Räumen, den die hellenistische Lebensführung erheischte, vollzog sich im Anschluß an griechische Vorbilder; und die künstlerische Hülle, in die das italische Haus um diese Zeit gekleidet wurde, war den Griechenstädten des Ostens entlehnt.

Die Kunstsprache der Säulen und der Gebälke der Wohnhäuser bediente sich hier wie überall der für den Tempelbau ausgebildeten Formen, erlaubte sich aber, wie die Sprache des täglichen Lebens es eben thut, eine Fülle von Freiheiten und Regelwidrigkeiten im einzelnen. Phantasiekapitelle nach alexandrinischem Vorbild oder freier Erfindung sind schon in diesem Zeitraum

in den römischen und pompejanischen Privatbauten keine Seltenheit. Unsere Abbildung S. 413 zeigt das zweite Peristyl des Hauses des Epidius Sabinus in Pompeji. Ihrem Wiederaufbau nach gehören Häuser dieser Art freilich bereits der Kaiserzeit an; aber sie vergegenwärtigen uns, wenn auch nur in Ruinen, doch die Anordnung, die die reichen pompejanischen Häuser schon in der republikanischen Zeit erhalten hatten. Der Kern der Mauern und Säulen bestand anfangs entweder aus Ziegeln oder aus einheimischem Haustein (Tuff, Travertin, Peperin), ihre künstlerische Verkleidung überall aus bemaltem Stuck; und selbst als der Marmor seit der Mitte des 1. Jahrhunderts v. Chr. Eingang in Italien fand, dauerte es doch eine Weile, bis vornehme Bürger sich den Luxus gestatteten, Marmorsäulen in ihren Häusern zu verwenden und ihre Wände mit Marmorplatten zu täfeln. Der Redner Crassus (um 100 v. Chr.) soll der erste Römer gewesen sein, der sein Haus mit Marmorsäulen schmückte. Gegen Ende dieses Zeitraumes aber strahlte Rom schon von Marmorpalästen, während in den Provinzialstädten, wie in Pompeji, die Anwendung des kostbaren Gesteins auf Säulen und einzelne andere Bauteile beschränkt blieb. Stuckwände aber bilden die Regel in Rom wie in Pompeji; und gerade in der künstlerischen Ausstattung dieser Stuckwände können wir durch den Vergleich der von Vitruv (zur Zeit des Kaisers Augustus) berichteten Stilwandlungen mit den wiederausgegrabenen Wänden die Entwickelungsgeschichte der Wandverzierungen in Italien verfolgen. Daß diese unserer Ansicht nach nur eine voraufgehende gleiche Entwickelung im hellenistischen Osten wiederspiegelt, ist schon ausgeführt worden (vgl. S. 369).

Die „Alten", die Vitruv als solche bezeichnet, jedenfalls die hellenistischen Baumeister seit dem 3., die römischen seit dem 2. Jahrhundert v. Chr., hatten mit der Nachahmung von Marmortäfelung durch plastische Stuckverkleidung begonnen. In Pompeji haben sich Beispiele der Art in der Basilika und in jenen Bürgerhäusern erhalten, die als Casa del Fauno und Casa di Sallustio bezeichnet wurden. Schon die Wände der Basilika von Pompeji aber zeigen, daß die Marmortäfelung, die hier in Stuck nachgeahmt wurde, in der That mit einer architektonischen Halbsäulengliederung verbunden war. Es ist der Stil der Stuckwände, den August Mau, der beste Kenner dieser Kunstübung, als den ersten bezeichnet.

Der zweite Stil, der in Rom sicher schon um 100 v. Chr. begann, in Pompeji um 80 v. Chr. mit P. Sullas römischer Besiedelung eingeführt wurde und sich hier wie dort bis in den Anfang der Kaiserzeit hinein erhielt, gab die plastische Stuckarbeit zu gunsten einer vollen Bemalung der Wände auf. In der Wandmalerei aber ahmte er einerseits nach wie vor die Marmorbekleidung, anderseits eine reiche Wandarchitektur nach, die freilich im einzelnen eine Fülle freier, neuer und willkürlicher Motive enthielt, aber doch nicht so phantastisch war, daß sie nicht „allenfalls wirklich existieren" (Mau) gekonnt hätte. Ein Hauptunterschied vom „ersten Stil" bestand auch darin, daß die Wandmalerei jetzt Figurengemälde und Landschaftsbilder in reichem Maße in sich aufnahm. Hierher gehörte das Haus der Odysseelandschaften auf dem esquilinischen Hügel zu Rom, aber auch das sogenannte Haus der Livia auf dem Palatin (s. die Abbildung, S. 415) und das Haus bei der Villa Farnesina, dessen Wände im Thermenmuseum zu Rom aufbewahrt werden. Von den pompejanischen Häusern schließt sich z. B. die sogenannte Casa del Laberinto ihnen an.

Dem dritten Stil, der den ersten 75 Jahren der Kaiserzeit angehört, und dem vierten Stil, der erst um 50 n. Chr. entstand, können wir erst im nächsten Abschnitt nähertreten.

Für die Fußbodenverkleidung aber entwickelte sich schon in den großen Zeiten der Republik, von denen wir reden, die Nachahmung von Teppichmustern in Mosaik und Steinen oder Glasfluß. Von den einfachsten Anfängen, in denen der auf den glatt gestampften Boden

ausgegossenen, in der Regel rot gefärbten Mörtelmasse kleine Steinchen eingelegt wurden — opus signinum — bis zur höchsten Vollendung des Mosaiks, in dem ganze Gemälde mit farbigen Stein- oder Glaswürfeln nachgebildet wurden, können wir diese Technik schon in dieser Zeit in Italien verfolgen.

Die Geschichte der Malerei in Italien während dieses Zeitraumes schließt sich aufs engste an diese Entwickelung des Wand- und Fußbodenschmuckes an. Weitaus die meisten der erhaltenen antiken Gemälde sind Wandgemälde, sind, wie wir mit Otto Donner von Richter gegen Ernst Berger und andere annehmen, von einzelnen daraufgesetzten Zuthaten abgesehen, Freskogemälde. Daneben spielen Mosaikgemälde die größte Rolle.



Peristyl im Hause des Epidius Sabinus in Pompeji. Nach Photographie. Vgl. Text, S. 412.

Die Wandfresken der etrurischen Gräber, der Wohnhäuser Roms und der vom Vesuv verschütteten Städte Kampaniens bilden, neben den Vasenbildern, den bedeutendsten Teil des ganzen erhaltenen Anschauungsmaterials zur Geschichte der antiken Malerei. Daß die künstlerischen Malereien dieser Zeit auf italischem Boden aber nicht nur ihrem Darstellungsgebiet, sondern auch ihrer Formensprache und der Art ihrer Pinselführung nach griechisch-hellenistischen Ursprunges sind, hat Helbig schon 1873 ausführlich dargethan; und alles, was gelegentlich dagegen eingewandt worden, hat sich nicht als stichhaltig erwiesen. Die meisten einheimisch-italischen Züge hat die etruskische Malerei dieser Zeit in ihrem hellenistischen Gewande bewahrt. Die Beispiele roh realistischer, ungriechischer Kunstweise, die sich in der kampanischen Malerei finden, dienen in der Regel überhaupt anderen als künstlerischen Zwecken. Streiten aber läßt sich darüber, inwieweit die Wandgemälde Roms und Kampaniens Rückschlüsse auf die Figurengemälde der großen griechischen Tafel-Maler gestatten. Natürlich können für diese Frage nur

die deutlich als nachgeahmte Tafelgemälde gekennzeichneten kleineren Bilder der großen Wände in Betracht kommen. Zuzugeben ist, daß die mehr oder weniger handwerksmäßig geschulten Zimmermaler Roms und Pompejis vielleicht in keinem einzigen Falle ein bekanntes Tafelgemälde eines bekannten Meisters einfach kopiert haben. Nur einzelne Gestalten, Gruppen, Bewegungsmotive entlehnten sie dem Vorbildervorrat, um sie nicht sowohl dem inhaltlichen als dem dekorativen Bedürfnis jedes einzelnen Falles entsprechend zu verwerten, mit anderen Gestalten oder Gruppen zu verbinden, zu verkleinern oder zu vergrößern, zu ausgeführterem oder weniger ausgeführtem Hintergrunde in Beziehung zu setzen; und dieses dekorative Bedürfnis bestand, wie Trendelenburg nachgewiesen hat, vor allem darin, für die gleichen Wandteile einander gegenüberliegender Wände oder für die beiden Seitenfelder einer und derselben Wand Gegenstücke zu schaffen, die einander in der Anzahl und in der Haltung der Gestalten, in ihrem Verhältnis zum Hintergrunde und in ihrer Farbenstimmung entsprechen. Daß einzelne Figuren und Motive dieser Darstellungen nun in der That bekannten Gemälden entlehnt waren oder sich an sie anlehnten, beweist z. B. jenes Bild im Neapeler Museum, das das Opfer Iphigeniens zwar sicher nicht in derselben Figurenanordnung, aber doch in ähnlicher Abstufung des Schmerzensausdruckes der einzelnen Figuren wiedergab wie das berühmte Gemälde des Timanthes (vgl. S. 296—297), und auch das wiederholte Vorkommen gleicher Darstellungen wie der Medea- und der Jo- und Argosbilder in Rom und in Kampanien läßt auf bekannte Vorbilder schließen. Zunächst freilich sind und bleiben diese Bilder Werke der hellenistisch geschulten Wandmaler auf italischem Boden, denen selbstverständlich auch nicht für jedes Stillleben oder jede Landschaft, selbst nicht für jedes Figurenbild ein aus dem Osten eingeführtes unmittelbares Vorbild zur Verfügung stand; und auch ihre Stilwandlungen schließen sich daher zunächst an die Entwickelung der architektonischen Gestaltung und Einteilung der gemalten Gesamtwände an.

Die Entwickelung der **Wandmalerei in den Grabkammern Etruriens** (vgl. S. 400) bewegt sich daneben in den alten Geleisen weiter. Hier ist nach wie vor von der Nachahmung von Tafelgemälden keine Rede, hier tritt uns die Wandmalerei in ihrer eigenen alten Gesetzmäßigkeit entgegen, hier ist sie auf hellem Grunde gleichmäßig über die Fläche verteilt, ohne sich reicheren architektonischen Gliederungen einzufügen.

Die etruskischen Wandgemälde der hellenistischen Zeit unterscheiden sich jedoch deutlich genug von den früheren. Alle Wendungen und Verkürzungen der menschlichen Gestalten werden jetzt leicht und frei dargestellt. Gemütserregungen treten nicht nur durch die Gebärden, sondern auch durch den Gesichtsausdruck in die Erscheinung. Den Farben der Wirklichkeit, in denen sie sich vom hellen Grunde abheben, entspricht oft schon eine ausgebildete Modellierung mit Licht und Schatten. Die Gestalten und Sagen der griechischen Mythologie halten ihren Einzug in die Gräber Etruriens, ohne jedoch die altetruskischen Dämonen völlig zu verdrängen. Der realistische und düstere Grundzug des etruskischen Wesens geht nicht selten eine annehmbare Mischung mit dem lichten griechischen Idealismus ein, bleibt hier und da freilich auch ziemlich unvermittelt neben diesem stehen.

Dem Anfang dieser Entwickelung gehört das berühmte, neun Kammern bergende Grab in Vulci an, das nach seinem Entdecker das François-Grab genannt wird. Mit Vorgängen aus der griechischen Heldensage sind verschiedene seiner Kammern bemalt. Im viereckigen Schlußraum aber sehen wir auf der einen Seite in derbem etruskischen Realismus ein wirkliches Menschenopfer dargestellt, auf der anderen Seite in idealerer Formensprache die vorbildlichen Menschenopfer, die Achilleus vor Troja den Manen des Patroklos dargebracht hatte (s. die Abbildung, S. 416).

Etruskische Dämonen mischen sich hier unter die Gestalten des griechischen Epos, und Achilleus, Agamemnon, Ajas sind mit ihren etruskischen Namen in etruskischer Schrift bezeichnet.

Reich an merkwürdigen Darstellungen dieses Stils ist das Golini-Grab zu Orvieto mit seiner großen Speisekammer (Stillleben), mit seinem Festmahl in der Unterwelt und seinem Triumphzug der Verstorbenen; und auf der gleichen Entwickelungsstufe steht das Gemälde der ersten Kammer der Tomba dell' Orco zu Corneto mit der Schreckgestalt des zähnefletschenden, spitznasigen, greulichen Unterweltsfährmanns Charon; freier in der Malweise erscheint das hellenistische Unterweltsbild der zweiten Kammer; am freiesten, aber auch am lockersten ist die Darstellung des Odysseus, wie er dem Polyphem das Auge aussticht, in der dritten Kammer dieses Grabes. Nichts Etruskisches mehr zeigen dann die von der Gräfin Bruschi in Corneto (Tarquinii) aufgedeckten Grabgemälde. Tarquinii war eine römische Provinzialstadt geworden. Der Stil der hellenistisch-römischen Wandmalerei herrscht jetzt auch hier.



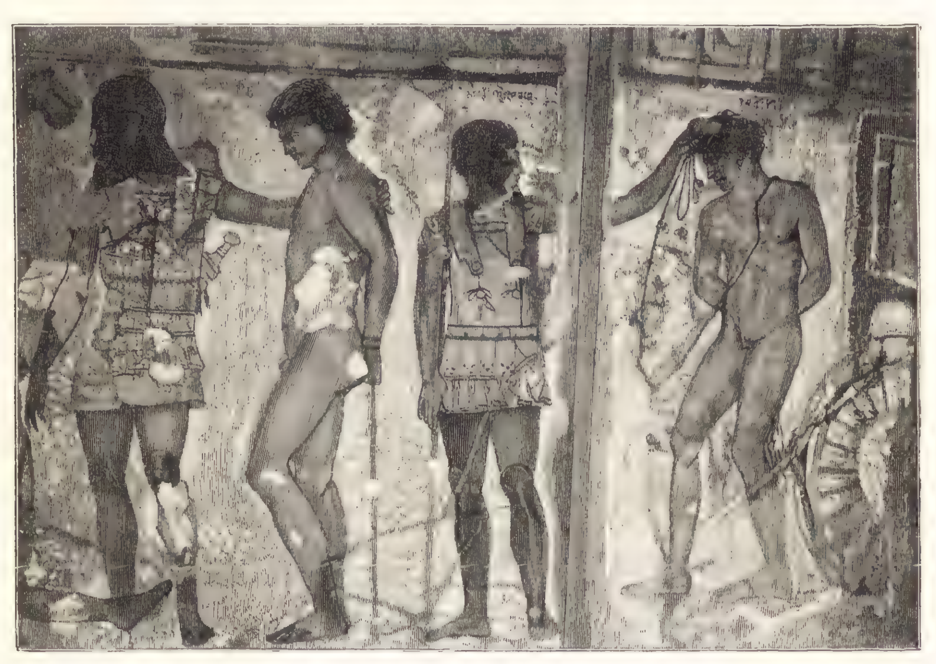
Ein Zimmer im sogenannten Haus der Livia auf dem Palatin. Nach „Plan et Peintures de la Maison Paternelle de Tibère César“, 1872. Vgl. Text, S. 412.

Auch die früh-hellenistischen Vasengemälde etrurischer Fabrik zeigen manche nationale Eigentümlichkeiten. Auf einem bekannten Gemälde der Art sieht man, wie Ajas einen Gefangenen tötet, Charon mit dem Hammer, seiner Beute harrend, daneben steht. Die Inschriften sind etruskisch; der Gegenstand ist griechisch; der Stil zeigt deutlich die Mischung beider Elemente.

Durchaus hellenistisches Gepräge aber tragen die Gemälde der beiden in Corneto gefundenen Sarkophage. Auf dem besten, der ins Museum von Florenz gekommen ist, sind an allen vier Seiten Kämpfe zwischen Amazonen und Griechen dargestellt. So symmetrisch die Gesamtanordnung ist, so frei sind die einzelnen Gruppen und Gestalten bewegt. Der Grund ist bläulich, an den Schmalseiten schwärzlich. Die schlichten, lebhaften Farben der Gemälde heben

sich fein und frisch gestimmt von ihm ab. Etruskische Inschriften beweisen den heimischen Ursprung dieses Kunstwerks; aber der Künstler, der es geschaffen, wird, wie viele seiner Genossen in Tarquinii, griechischer Herkunft gewesen sein.

Auch in Rom haben sich die ältesten erhaltenen Gemälde von einiger Bedeutung in Gräbern gefunden. Die Bruchstücke größerer Wandmalereien, die, um 1876 in einem Grabe des Esquilin ausgegraben, jetzt im Konservatorenpalast zu Rom aufbewahrt werden, stellen in verschiedenen Streifen übereinander auf weißem Grunde Vorgänge aus der römischen Geschichte dar. Die Feldherren, die auf dem mittleren Streifen eine Unterredung haben, werden durch Beischriften in römischen Buchstaben als Marius Fannius und Quintus Fabius bezeichnet. Obgleich, wie



Achills Totenopfer. Wandgemälde aus dem François-Grab in Vulci. Nach Photographie. Vgl. Text, S. 414.

Helbig nachgewiesen hat, nicht vor den letzten Jahrzehnten des 3. Jahrhunderts v. Chr. entstanden, reden diese Bilder doch die Sprache der älteren griechischen Malerei in italischer Mundart.

Voll hellenistisch aber tritt uns die römische Malerei in den erhaltenen Resten der Wanddekorationen der römischen Paläste dieser Zeit entgegen. Da der „erste Stil" keine Gemälde aufnahm und der „dritte Stil" erst mit der Kaiserzeit beginnt, so handelt es sich hier zunächst nur um die erhaltenen schönen Wandgemälde des „zweiten Stils" (vgl. S. 412).

An den Anfang der Entwickelung sind, schon Vitruvs Bemerkungen entsprechend, jene bereits S. 369 und 412 erwähnten Odysseelandschaften vom Esquilin zu stellen. Wenn sie der Verfasser dieses Buches, der sie 1877 in Steinfarbendrucken herausgegeben hat, damals in die Zeit des Kaisers Augustus versetzte, so hat er sich inzwischen durch Maus Untersuchungen gern überzeugen lassen, daß sie, auch ihrer Ausführung nach, bis gegen 80 v. Chr. hinaufgerückt werden müssen, unmöglich aber mit anderen bis in die Zeit des Kaisers Trajan herabgerückt werden können. Sie scheinen, wie erst neuerdings aus den Fundberichten herausgelesen worden, nicht in der Höhe





Odysseus in der Unterwelt. Römisches Wandgemälde vom Esquilin.

der Augen des Beschauers angebracht gewesen zu sein, worauf allerdings die Perspektive ihrer Pilaster und die Kleinheit ihrer griechischen Namensinschriften hinweisen, sondern den oberen Teil der Wände eines gewölbten Zimmers gebildet zu haben. Erhalten hat sich eine ununterbrochene Folge von einer der Wände. Zwischen acht hochroten, mit geschmackvollen Phantasiekapitellen geschmückten gemalten Pilastern hindurch, die noch völlig den Eindruck wirklicher Architektur machen, blickt man in die weite Landschaft hinaus, in der die in der Odyssee geschilderten Vorgänge aus dem Lästrygonen-Abenteuer, dem Kirke-Abenteuer und dem Abenteuer des Odysseus in der Unterwelt (s. die beigeheftete Farbentafel „Odysseus in der Unterwelt") in der Reihenfolge der Dichtung mit kleinen Figuren äußerst lebendig und anschaulich geschildert werden. Panoramaartig ineinander übergehend, ziehen die Gemälde, unabhängig von der Wandteilung durch die roten Pilaster, sich hinter diesen entlang. Das fünfte Bild von links, das durch die Pfeilerperspektive deutlich als das Mittelbild der Wand gekennzeichnet wird, ist durch eine Darstellung des Palastes der Kirke architektonisch hervorgehoben. Odysseus und Kirke erscheinen hier zweimal in verschiedenen aufeinander folgenden Handlungen in derselben räumlichen Einheit, ein Verfahren, von dem die Alten, seit sie den landschaftlichen Raum mit darstellten, ab und zu, aber seltener als die Künstler des Mittelalters und der Frührenaissance, Gebrauch gemacht haben. Die Landschaften sind in großen Linien und nicht ohne Anflug atmosphärischer Lichtwirkungen zusammengefügt. Am wirkungsvollsten sind das dritte Bild von links, das die blaue Meerbucht veranschaulicht, in der die Schiffe der Griechen von den Lästrygonen zerschmettert werden, und das vorletzte Bild, das den Eingang in die Unterwelt mit einer landschaftlichen Großartigkeit und stimmungsvollen Erhabenheit schildert, die ihresgleichen suchen. Die Malweise ist modern im damaligen und heutigen Sinne. Die freien, breiten Pinselstriche sind unverschmolzen nebeneinandergesetzt, um sich im Auge des Beschauers zur Erzeugung des Scheines einer schimmernden, lichterfüllten Wahrheit zu verbinden.

Ein halbes Jahrhundert jünger als die Odysseelandschaften mögen die Fresken in dem sogenannten Hause der Livia oder des Germanicus auf dem Palatin sein. Ihrem Dekorationssystem nach veranschaulichen sie die spätere Entwickelung des „zweiten Stiles". Die gemalten Architekturen gehören bereits zu den nur noch „allenfalls" ausführbaren. In den beiden Flügeln neben dem Tablinum des Hauses herrscht die Architektur- und Täfelungsmalerei als solche: die gemalten korinthisierenden Säulen scheinen frei vor den Wänden zu stehen. Im Tablinum wie im Triclinium tragen die Wände reichen Gemäldeschmuck. Von den Gemälden sind einige als Ausblicke durch Fenster in die Ferne gerückt, andere als nachgeahmte Tafelbilder gekennzeichnet. Zu den ins Freie hinausgerückten Gemälden gehören die „heiligen Landschaften" des Tricliniums und die römischen Straßenbilder des Tablinums, die uns die mit Menschen belebten, in steilen Terrassen mit kleinen Säulenbalkonen ansteigenden, einige Stockwerke hohen Straßenhäuser Roms veranschaulichen (s. die Abbildung, S. 418). Die großen mythologischen Bilder des Tablinums, von denen eines die Befreiung der Jo, ein anderes die Verfolgung der Nymphe Galatea durch Polyphem darstellt, wirken schon eher als Tafelbilder, die in die Wände eingelassen worden. Die kleinen sittenbildlichen Opferszenen in den oberen Wandteilen des Tablinums aber werden durch ihre Flügelthüren deutlich als Gemäldetafeln gekennzeichnet. Mythologische Darstellungen, Sittenbilder, Landschaften! Man sieht, die Malerei beherrschte damals schon ein weites Stoffgebiet.

Noch etwas weiter herab führen uns die Fresken des 1878 am rechten Tiberufer bei der Villa Farnesina ausgegrabenen herrschaftlichen Hauses. Sie werden jetzt im Obergeschosse des

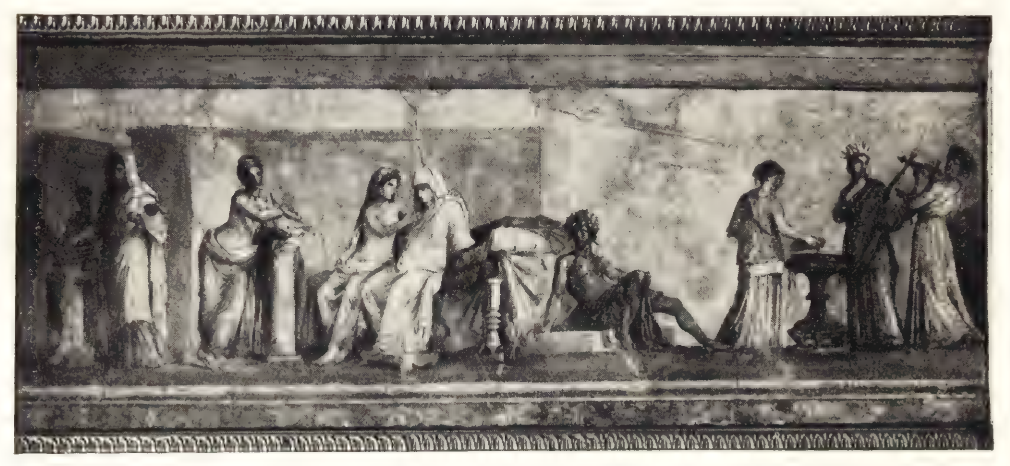
Thermenmuseums zu Rom aufbewahrt. Im ganzen noch dem zweiten Stile angehörig, zeigt ihre architektonische Malerei hier und da schon den Übergang in jene Abart des „dritten Stiles", die als „Kandelaberstil" bezeichnet worden ist. Herrlich sind die in leichter, flacher Reliefarbeit verzierten Stuckgewölbe, in deren verschiedenen Feldern Landschaften, geflügelte Siegesgöttinnen, Götterbrustbilder, bacchische Szenen und mythologische Vorgänge in geistreichem Wechsel nebeneinandergestellt sind. Viel genannt ist die schwarze Wand mit den leicht über sie verstreuten Landschaftsbildern, mit den natürlichen Laubzweigen statt der Fruchtgehänge zwischen den Säulen, mit ihrem Friese, der nicht etwa römische, sondern griechisch-hellenistische Gerichtsszenen darstellt. Am lehrreichsten sind die Wände, an denen Tafelbilder mit Ausblicken ins Freie wechseln. Daß die großen Hauptgemälde, deren wichtigstes die Stillung des kleinen Bacchus durch die Nymphe Leukothea in landschaftlicher Umgebung schildert, wirklich als Ausblicke durchs Fenster stilisiert sind, wie behauptet wird, ist nicht überzeugend. Hängen an denselben Wänden doch Bilder, die, von ähnlicher Architektur wie sie umrahmt, als Tafelbilder in Säulenrahmen, wie die Renaissancezeit sie liebte, erscheinen. Am deutlichsten als Tafeln gekennzeichnet sind freilich einige Bilder, die im Stile des 5. Jahrhunderts v. Chr. nur aus Umrißzeichnungen ohne räumlichen Zusammenschluß bestehen. Gerade nur diese Bilder, die offenbar Tafelgemälde alten Stiles darstellen wollen, als maßgebend für die Raumbehandlung der ganzen vorhellenistischen Tafelmalerei anzusehen, liegt jedoch kein Grund vor. Hatte doch z. B. unser Lukas Cranach schon 1504 seine köstliche „Ruhe auf der Flucht" in reichster Landschaft gemalt, als er 1509 „Venus und Amor" in ganzen Gestalten auf schwarzen Grund setzte. Den hellenistischen Ursprung der Malereien dieses Hauses bezeugt übrigens auch die griechische Künstlerinschrift „Seleukos" auf einem der nachgeahmten Tafelbilder eines Schlafgemaches, die realistisch aufgefaßte Liebesszenen wiedergeben.

Römisches Straßenbild. Freskogemälde im sogenannten Hause der Livia auf dem Palatin. Nach „La Maison Paternelle de Tibère". Vgl. Text, S. 417.

Auch das bereits S. 341 genannte, als „Aldobrandinische Hochzeit" weltberühmte Gemälde, das im Vatikan aufbewahrt wird, mag einer Wanddekoration des zweiten Stiles angehört haben (s. die Abbildung, S. 419). Die Brautnacht wird in friesartiger Breitrichtung mit äußerst schlichtem, nur durch Zimmerwände angedeuteten räumlichen Zusammenschluß durch zehn Personen veranschaulicht. In der Mitte sitzt die Braut noch züchtig verschleiert auf ihrem Lager;

eine bekränzte, halb entkleidete Frau, vielleicht die Göttin der Überredungskunst, sitzt neben ihr, ihr Mut zuzusprechen. Der Bräutigam sitzt harrend an der Schwelle hinter ihrem Lager; links wird ein Bad bereitet, rechts wird geopfert und musiziert. Die Gesamtanordnung folgt noch mehr plastischen als malerischen Gesetzen; aber die Modellierung wird auch hier bereits durch freie, unverschmolzene, in verschiedenen Farben schillernde, die Schatten keck betonende Pinselstriche erreicht.

Dem zweiten Stile muß auch noch ein Gemälde zugerechnet werden, das uns schon in die Zeit des Kaisers Augustus hinabführt: das Wandgemälde der sogenannten Villa ad Gallinas bei Prima porta vor Rom. An allen vier Wänden herumgeführt, stellt diese Freskomalerei einen einzigen Ausblick in einen üppigen, waldartigen, von Vögeln belebten Blumen- und Fruchtgarten dar. Plinius nennt den Römer Ludius (auch Studius oder Tadius gelesen), der zur Zeit des Kaisers Augustus gelebt habe, als den Erfinder der landschaftlichen Darstellung



Die „Aldobrandinische Hochzeit“ im Vatikan. Nach Photographie von Alinari. Vgl Text, S. 418.

nicht nur von „Seestädten“ und von „Villen mit scherzhafter Staffage“, sondern auch von Gartenanlagen. Vielleicht hat Ludius dieses Gartenstück selbst gemalt. Ähnliche Darstellungen, wie auch Ansichten von Seestädten und Villenanlagen, sind in Pompeji keineswegs selten. Aber das Wandgemälde von Prima porta übertrifft sie alle.

Bilder des zweiten Stiles sind in der kampanischen Wandmalerei weniger zahlreich und weniger gut erhalten als in der römischen; nachgeahmte Tafelbilder mit Thürflügeln lassen sich aber auch hier so gut erkennen wie solche in Säulenrahmen, und in den oberen Wandteilen kommen auch hier größere Landschaftsdarstellungen vor; in der „Villa di Diomede“ von Pilastern umrahmt, wie die esquilinischen Odysseelandschaften; ja hier und da sind anfangs auch die Täfelungsplatten selbst mit leichten, ein- oder wenigfarbigen Figuren oder Landschaften geschmückt. Wand- und Mittelbilder zweiten Stiles sind z. B. „Kyparissos mit seinem Reh“ in einem Hause der Insula VI (14, 39, Sogliano 110) und die würfelspielenden Frauen in dem Hause des M. Caesius Blandus (VII, 1, 40). Die große Masse der eigentlichen Gemälde Pompejis gehört jedoch erst dem dritten und vierten Stile an. Dagegen läßt sich die Entwickelungsgeschichte der architektonischen Malereien dieser Wände zweiten Stiles von der strengen und schwerfälligen perspektivischen Architekturmalerei der Casa del Laberinto bis zu den reicheren, zierlicheren, farbigeren Dekorationen des Hauses des M. Caesius Blandus und noch weiter

herab gerade in Pompeji an charakteristischen Beispielen verfolgen. Wie sich in die perspektivisch und raumerweiternd gemalten Architekturdarstellungen allmählich flachere Zierstreifen, reichere Ornamente, spielende Zuthaten mischen, wie die Täfelungsplatten sich verflüchtigen, um wieder Wandfeldern Platz zu machen, wie das Streben, den „Architekturstil" allmählich in einen „Ornamentstil" zu verwandeln, sich in der Spätzeit des zweiten Stiles immer deutlicher bemerkbar macht, alles das hat August Mau anschaulich und überzeugend geschildert.



Die „Knöchelspielerinnen". Marmorgemälde des Alexandros. Nach Robert.

Übrigens sind in den vom Vesuv verschütteten Städten Kampaniens auch einige wirkliche, in Temperafarben auf Marmor gemalte, aber nur in Umrissen erhaltene Tafelbilder zum Vorschein gekommen, die bestimmt gewesen sein müssen, in Wandmitten eingelassen zu werden, und unzweifelhaft als Kopien nach älteren, echt griechischen Bildern aufzufassen sind. So befinden sich im Museum zu Neapel fünf dieser Marmortafelbilder, die Robert in den hallischen Winckelmanns-Programmen trefflich veröffentlicht hat. Sie sind in Herculaneum gefunden worden. Das Bild der „Knöchelspielerinnen", auf dem der Athener Alexandros sich als Meister nennt (s. die obenstehende Abbildung), weist auf die Zeit zwischen Polygnotos und Zeuxis zurück. Etwas jünger sind die Vorbilder des „Kentaurenkampfes", der „Tragödienszene", des „trinkenden Silen" und des „Stiergespanns". Aus Pompeji stammt die sechste Tafel dieser Art, die Niobe mit ihren Kindern unter den Geschossen des Apollon zeigt. Die malerische Behandlung besteht auf dem ältesten dieser Bilder nur in Schattenschraffierungen, auf den jüngeren in fortschreitender Licht- und Schattenmodellierung. Das Niobebild zeigt auch in dem perspektivisch dargestellten Palaste des Hintergrundes bereits einen räumlichen Zusammenschluß. Für die hellenistische Zeit Italiens kommen diese Tafeln aber nur insoweit in Betracht, als sie beweisen, daß man wirklich Tafelbilder in Wandmitten einsetzte.

Die besten Fußboden-Mosaikbilder hellenistischer Art, die auf italischem Boden gefunden worden, sind schon besprochen. Das berühmte Alexanderschlachtmosaik (vgl. S. 336—337) gehörte der „Casa del Fauno" in Pompeji an, einem Hause ersten Stiles aus dem 2. Jahrhundert v. Chr. Aus demselben Hause stammt die schöne, aus Masken und Fruchtgewinden zusammengesetzte Mosaikschwelle, stammt das Mosaikstillleben mit Enten, Fischen, Schaltieren und der Katze, die einen Vogel frißt, stammt die feine Mosaikdarstellung des „Herbstes", der auf einem Panther reitet. Zu den feinstgearbeiteten Mosaiken aber, die erhalten sind, gehört die in Pompeji gefundene Musikszene, als deren Meister sich Dioskurides von Samos bezeichnete (s. die Abbildung, S. 421). Alle diese Mosaiken befinden sich im Museum zu Neapel.

Eine besondere Gattung der zeichnenden Künste Italiens bilden die gravierten Metallarbeiten: eingegrabene Umrißzeichnungen in metallenen, meist bronzenen Gegenständen, hauptsächlich Handspiegeln und Schmuckkasten (Cisten). Daß den Griechen diese Kunstart, die unserem Kupferstich die Wege gewiesen hat, keineswegs fremd gewesen, zeigen gravierte griechische Bronzen im Berliner und im Britischen Museum, zeigen Spiegel, die in Korinth und auf Kreta ausgegraben worden sind. Aber die Zahl der auf griechischem Boden gefundenen Kunstgegenstände dieser Art ist gering gegen die dem italischen Boden entsprossene Fülle. Die Spiegel pflegt man etruskische Spiegel zu nennen, da man die meisten von ihnen in Gräbern Etruriens gefunden hat; die Schmuckkasten werden als „pränestinische Cisten" bezeichnet, da die meisten von ihnen in Präneste (Palestrina) zu Tage gefördert worden sind. Die Arbeiten dieser Art, die hauptsächlich dem 3. und 2. Jahrhundert vor unserer Zeitrechnung angehören, in einigen Beispielen aber auch höher hinaufreichen, sind also vorzugsweise in Mittelitalien zu Hause.

Die etruskischen (und pränestinischen) Spiegel sind auf ihren Rückseiten mit eingegrabenen Zeichnungen versehen, die mittelbar auf die griechische Kunst zurückgehen, aber durch etruskische und lateinische Inschriften, durch die auch in der Darstellung griechischer Mythen hervortretende italische Tracht und durch die auch hier sich einmischenden etruskischen Dämonen ihre Erzeugung auf italischem Boden bekunden. Die Vorbilder einiger dieser oft nachlässig gezeichneten Gravierarbeiten lassen sich bis ins 6. Jahrhundert zurückverfolgen. Ihrer Mehrzahl nach aber atmen sie den Geist der hellenistischen Zeit, der sie ihrer Ausführung nach beinahe alle angehören. Finden sie sich in den Gräbern doch auch nur mit späten Vasen einheimischen Ursprungs zusammen. Helbig zählte 1891 über 2000 derartige Spiegelzeichnungen, von denen viele durch Gerhards großes Sammelwerk in weiteren Kreisen bekannt geworden sind. Den strengen Stil attischer Vasen des 5. Jahrhunderts zeigt die Zeichnung des Ringkampfes zwischen Peleus und Thetis auf einem etruskischen Spiegel des Museo Gregoriano zu Rom. Der Spiegel mit dem Bilde eines Jünglings auf einem geflügelten Viergespann in derselben Sammlung gehört dagegen seiner ganzen Formensprache nach erst der hellenistischen Zeit an. Bekannte Kunstwerke sind der Semelespiegel des Berliner Museums, der Spiegel mit der Vergöttlichung des Herakles im Pariser Cabinet de médailles und der Menelaos- und Helenaspiegel des British Museum.



Musikszene. Mosaikbild aus Pompeji im Museum zu Neapel
Nach Photographie von Alinari. Vgl. Text, S. 420.

Die in Präneste gefundenen hellenistischen Bronzecisten (Schmuckkasten) deren meist cylindrischer Körper mit eingravierten Zeichnungen geschmückt zu sein pflegt, mögen zum Teil in Präneste selbst erzeugt worden sein. Daß sie aber auch aus Rom nach Präneste eingeführt wurden, beweist die prächtigste von ihnen, die sogenannte Ficoronische Ciste im Museo Kircheriano zu Rom (s. die Abbildung, S. 422). Diese ist inschriftlich als Werk eines Novius Plautius in Rom beglaubigt; und von der früheren Ansicht, daß diese Inschrift sich nur auf den Meister des auf Löwentatzen ruhenden

Fußgestelles beziehe, ist man zurückgekommen. In ununterbrochenem Zusammenhange zeigt die Darstellung auf der einen Seite die Ausschiffung der Argonauten im Bebrykerlande, auf der anderen Seite die Bestrafung des an einen Baum gefesselten Barbarenkönigs Amykos durch Polydeukes. Die Vorlage der wohlabgewogenen, im Landschaftlichen wie im Figürlichen gleich liebe-



Die sogen. Ficoronische Ciste im Museo Kircheriano zu Rom. Nach Photographie von Tuminello. Vgl. Text, S. 421.

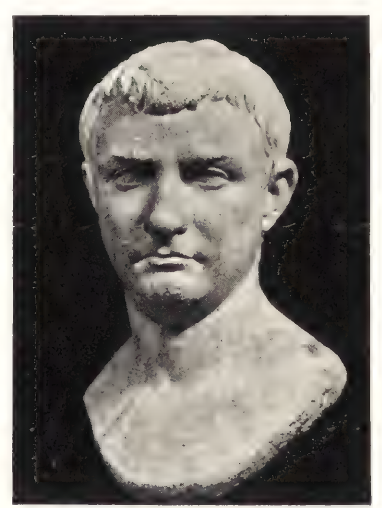
voll durchgebildeten Komposition geht unzweifelhaft auf ein gutes griechisches Vorbild des 4. Jahrhunderts zurück. In der griechischen Vasenmalerei haben sich nur wenig Zeichnungen von gleicher Reinheit der Formen, von gleicher Freiheit der Verkürzungen, von gleichem Gleichgewicht der Anordnung erhalten. Die ausführende Hand aber gehört sicher dem 3. Jahrhundert an; und so gut wie Marcus Plautius, der im Tempel von Ardea malte, von Geburt ein kleinasiatischer Grieche war, könnte auch Novius Plautius griechischer Herkunft gewesen sein.

Den Übergang zur italischen Bildnerei dieses Zeitraums bezeichnen bronzene mittelitalische Schmuckkasten, die mit plastischer Arbeit verziert sind, wie die Ciste aus Vulci im Museo Gregoriano zu Rom, deren Amazonenreliefs aus Stempeln geschlagen sind. Diesen plastisch verzierten Bronzecisten reihen sich farbig bemalte etruskische Graburnen (Aschenbehälter) aus Alabaster und Travertin in großer Anzahl an. In runder Plastik derb und herb durchgebildet, kurzleibig und dickköpfig, ruhen die unterlebensgroßen bildnisartigen Gestalten der Verstorbenen halb aufgerichtet auf den Deckeln der meist rechteckigen Steincisten. Die Vorderseiten der Urnen pflegen mit Reliefdarstellungen aus der griechischen Götter- und Heldensage geschmückt zu sein; und zwar kommen diese Mythen hier nicht in ihrer älteren epischen, sondern in ihrer jüngeren dramatischen Gestaltung zur Anschauung. Nach überlieferten Vorlagen wird dabei oft genug willkürlich verfahren. Dem Bedürfnis der Raumausfüllung zuliebe werden manchmal die Gestalten derselben Sage auseinandergerissen oder die Gestalten verschiedener Sagen zusammengeflickt, die Motive verschoben und verzerrt, die bekannten Gestalten der etruskischen Götter- und Dämonenlehre eingeschoben. Laune und Mißverständnisse herrschen überall. Aber auch rein etruskische Vorgänge aus dem diesseitigen und jenseitigen Leben werden häufig dargestellt, und die Formengabe ist in diesen Fällen nicht roher als in jenen; roh und barbarisch jedoch in den meisten Fällen. Für uns kommen diese Arbeiten einer handwerksmäßigen Kunst, die man im Museo Etrusco zu Florenz und im Museo Gregoriano zu Rom zur Genüge studieren kann, nur als letzte Versuche der etruskischen Kunst in Betracht, dem eindringenden Hellenismus gegenüber eine gewisse Selbständigkeit zu bewahren.



Apollon vom Giebelbildwerk von Luni im Museum zu Florenz. Nach Milani. Vgl. Text, S. 424.

Ein etruskisches Werk runder Plastik aus dieser Zeit ist das im Trasimenischen See gefundene lebensgroße Bronzestandbild des Aulus Metellus im Museum zu Florenz. Mit erhobener Rechten ist er als Redner dargestellt; in altertümlicher oder altertümelnder Art steht er fest auf beiden Fußsohlen. Auch die Verhältnisse des Körpers, die Falten des Gewandes, der Ausdruck der herben Züge haben etwas etruskisch Unmittelbares an sich; und doch empfindet man einen Anflug hellenistischer Art auch in diesem Werke; und doch ist selbst die Individualität seiner Züge nicht schärfer ausgebildet als diejenige mancher wirklich hellenistischen Bildnisköpfe.



Der sogen. Pompejus im Museum zu Neapel. Nach Photographie. Vgl. Text, S. 424.

Stärker noch tritt das hellenistische und in gewissem Sinne stärker zugleich das etruskische Element in dem von L. A. Milani veröffentlichten thönernen Giebelbildwerk von Luni hervor, das im Museum von Florenz verwahrt wird. Es ist typisch für den verlorenen oder nur in unscheinbaren Trümmern erhaltenen Giebelschmuck manches anderen etruskischen Tempels jener Tage. Im einen

Giebel scheint der Wettstreit zwischen Minerva und Marsyas gebildet gewesen zu sein; der andere stellt Apollon und Artemis als Töter der Niobiden dar. Wie weich und griechisch erscheinen die Formen und die Haltung des Apollon! Und doch wie etruskisch-realistisch mutet uns der Kopf an mit den geschwellten Lippen, den geblähten Nasenflügeln, den zornigen Augen, deren Augensterne nach einer Bildhauersitte, die sich in Italien rasch verbreitete und in der Römerzeit ziemlich allgemein war, plastisch herausgearbeitet waren! (S. die obere Abbildung, S. 423.)

In Rom aber folgte auf diese realistische jene rückläufig-idealistische Strömung, die wir bereits kennen gelernt haben (vgl. S. 389—391). Der neuattischen Kunst gesellte sich hier gegen Ende der Republik eine ähnlichen Zielen zustrebende großgriechische, also griechisch-italische Bildhauerei. Ihr Vater war Pasiteles, der, wahrscheinlich vor 100 v. Chr. in Unteritalien geboren, schon 87 v. Chr., wie alle unteritalischen Städtebewohner, das römische Bürgerrecht erhielt und im Zeitalter des Pompejus seine Hauptthätigkeit in Rom entfaltete. Seiner Gelehrtheit — er hatte eine Schrift „Über ausgezeichnete Kunstwerke der ganzen Welt" geschrieben — entsprach allem Anschein nach der archaistische Grundzug seiner Kunst. Von ihm selbst hat sich freilich kein Werk erhalten. Nur aus den Schriftquellen wissen wir, daß er ein vielseitiger, in allen Techniken gewandter Meister war. Sein Schüler Stephanos jedoch hat sich als solcher auf jener Marmorstatue der Villa Albani (vgl. S. 262) bezeichnet, die sich als Kopie eines noch altertümlichen griechischen Jünglingsstandbildes erwiesen hat, aber in verschiedenen Zusammenstellungen wiederholt worden ist. Als Schüler des Stephanos bezeichnet sich Menelaos, dessen Gruppe einer Abschiedsszene zwischen Mutter und Sohn im Museo Buoncompagni in Rom vielleicht einem griechischen Grabmonument entlehnt ist. Menelaos archaisierte nicht mehr; seine Formensprache ist frei, voll und rein, aber die Innigkeit der Empfindung, die die Gruppe zur Schau trägt, wirkt doch nicht mit der Kraft frischer Unmittelbarkeit auf uns.



Der sogen. Brutus im Kapitolinischen Museum zu Rom. Nach Photographie von Alinari.

Am unmittelbarsten wirken die Bildnisbüsten der letzten Zeiten der Republik auf uns ein, wenn über die dargestellten Persönlichkeiten auch Meinungsverschiedenheiten herrschen. Betrachtet man z. B. die sogenannte Büste Julius Cäsars im Museum zu Neapel, die Büste Ciceros in der Kopie des Madrider Museums, die Pompejus genannte Marmorbüste des Neapeler (s. die untere Abbildung, S. 423), die Brutus genannte Bronzebüste des Kapitolinischen Museums (s. die obenstehende Abbildung) und das Bildnis des Pompejus in der Glyptothek zu Ny-Carlsberg, so meint man, einer noch persönlicheren, lebendigeren, schlichteren Naturwahrheit ins Antlitz zu schauen, als die individuellsten Bildnisbüsten des hellenistischen Griechentums sie wiederspiegeln. Und doch ist dies vielleicht nur Täuschung; wenigstens fällt es schwer, zu glauben, daß nicht griechische Hände in Rom, sondern römische Hände die Büsten dieser Art ausgeführt haben sollten. Hören wir doch nur äußerst selten von Bildhauern mit römischen Namen aus dieser Zeit. Daß der Römer Coponius die Standbilder der vierzehn von Pompejus unterworfenen Völkerschaften

schuf, ist eine Ausnahme. Griechen waren alle jene Neuattiker in Rom, Griechen Pasiteles, Stephanos und Menelaos, Griechen Apollonios, der einen neuen goldelfenbeinernen Jupiter fürs Kapitol anfertigte, und Arkesilaos, der für Cäsars Tempel eine Venus, für Lucullus eine Felicitas, für Varro eine von kleinen Liebesgöttern gebändigte Furie schuf.

Seit Pasiteles wurde es auch erst allgemeiner Bildhauerbrauch, sich der Thonmodelle für Arbeiten aller Art zu bedienen, wodurch sich die Stileigentümlichkeiten der verschiedenen durch das Material bedingten Techniken allmählich verwischten. Von Arkesilaos wird bereits erzählt, daß seine Modelle teurer bezahlt wurden als die ausgeführten Werke anderer.

II. Die Kunst der römischen Kaiserzeit.

1. Einleitung. — Die römische Baukunst.

Die Kunst der römischen Kaiserzeit ist die prachtliebende Weltkunst, die in ihrer Gesamtheit die letzte Entwickelungsstufe der griechischen Kunst bezeichnet, aber auch deren Verfall und Umbildung zu neuen Schöpfungen einleitet. Wieviel „Römisches" und „Kaiserliches" diese Weltkunst neben dem Hellenischen enthält, ist nicht ohne weiteres klar. Immerhin können wir die Frage, ob es eine „römische Reichskunst" gegeben, mit Wickhoff bejahen, auch wenn wir sie anders auffassen als er und als Robert, der immerhin beachtenswerte Gründe für seine Bereicherung der Kunst dieses Zeitraums auf Kosten des Hellenismus vorgebracht hat.

Daß die römische Baukunst, wie sie uns im Pantheon, in den Kaiserpalästen, in den mächtigen Badeanstalten (Thermen), selbst in den Triumphbogen und in den Schmuckformen der Schauspielhäuser entgegentritt, nicht, wie man früher annahm, in Rom und für Rom erfunden ist, sondern Vorbildern des hellenistischen Ostens nacheiferte, ist seit Adlers Ausführungen immer allgemeiner anerkannt worden. Wissen wir doch auch, daß der Baumeister der Prachtbauten Trajans Apollodoros von Damaskus war; und meint man neuerdings doch auch das Pantheon-Innere in seiner jetzigen Gestalt auf diesen griechischen Baumeister aus dem fernsten Osten des Reiches zurückführen zu können. Daß bei alledem in manchen Tempelbauten noch die altitalische Anlage nachwirkt, daß ein Bauwerk wie das Kolosseum in Rom seiner Gesamtanlage nach italischer Herkunft ist, daß die von allen Seiten auf meilenlangen Arkadenbauten nach Rom geführten Wasserleitungen ein örtliches Gepräge tragen, ist ebenso einleuchtend, wie daß auch in den Einzelformen der Baukunst hier und da italische Empfindung sich ausspricht. Auf dem Gebiete der Malerei handelt es sich, da die Tafelmalerei dieses Zeitraumes nur die späthellenischen Mumienbilder Ägyptens aufzuweisen hat, für Rom und Italien nur um die Weiterentwickelung der Wandmalerei. Daß der sogenannte „dritte Stil" pompejanischer Wanddekoration aus Ägypten stammt, hat gerade Wickhoff bewiesen, dessen geistvollen Anregungen wir gern folgen, soweit es uns irgend möglich ist; daß der „vierte Stil" für Italien sich zuerst in Rom ausgebildet hat, liegt bei der herrschenden Stellung, die die Weltstadt am Tiber einnahm, in der Natur der Sache. Daß er aber in Rom und von Römern erfunden worden sei, ist angesichts der damaligen Gesamtlage der Weltkunst unwahrscheinlich. Seine leichte Phantastik liegt durchaus nicht im römisch-italischen Charakter. Neues wurde nach dem vierten Stil auch auf diesem Gebiete nicht mehr erzeugt. Eklektisch bald diese, bald jene ältere Richtung pflegend, nahm auch die Malerei an dem im Laufe weniger Jahrhunderte sich vollziehenden Verfall der bildenden Künste teil. Etwas anders lagen die Verhältnisse auf dem Gebiete der Bildhauerei. Der

klassizistischen und altertümelnden Richtung, die zur Zeit des Kaisers Augustus und darüber hinaus in der Schule des Pasiteles wie in der neuattischen Schule gepflegt wurde, stellte sich, aus römischer Ruhmliebe und altitalischem Realismus erzeugt, in den römischen Triumphal-Reliefs eine eigene Richtung an die Seite, die man, wenn irgend eine, als römische Reichskunst betrachten mag. Auch in den eine Weile noch immer freier, üppiger und natürlicher werdenden Pflanzenornamenten der römischen Zierkunst scheint sich, wenn die Einzelformen sich im hellenistischen Osten auch in ähnlichem Sinne weiterentwickelt haben, ein Stück einheimischen Kunstgefühls zu gestalten. Daß es italische, daß es römische Luft ist, die der Kunstherbst der Kaiserzeit atmet, tritt dabei im ganzen kaum merklich, in Einzelerscheinungen aber deutlich genug zu Tage. Wie die Kaiserzeit mit einer Art von Wiedergeburt altgriechischer Formen klassizistisch begann, so erlebte sie in der Mitte des zweiten Jahrhunderts n. Chr. unter dem Einfluß der damaligen „Sophisten" zunächst auf litterarischem Gebiete eine zweite, besonders dem griechischen Osten zu gute gekommene „Renaissance", die sich sofort auch in den bildenden Künsten bemerkbar machte, den Verfall aber nur kurze Zeit aufzuhalten vermochte.



Die „maison carrée" in Nîmes. Nach Photographie. Vgl. Text, S. 427.

Ein wirklicher Verfall ist nach dieser Zeit allerdings zunächst nur auf dem Gebiete der Malerei und der Bildhauerei bemerkbar. Die Baukunst ging ihre eigenen Wege. In der Ausbildung und der Gliederung mächtiger Innenräume war sie sich gerade, als mit der Anerkennung des Christentums (Mailänder Duldungserlaß von 313) das Licht der heidnischen Kunst erlosch, ihrer Eigenschaft als Raumkunst im engeren Sinne bewußt geworden. Als Raumkunst hat besonders Schmarsow die Baukunst behandelt. Die steigende Bevölkerungszahl Roms forderte immer größere und prächtigere öffentliche Bauten. Nur die Einzelformen nahmen hier an dem Verfall teil. Die Gestaltung des Grundrisses, die Kunst des Wölbens und der Verbindung des Wölbebaues mit dem Säulen- und Gebälkbau ist während der ganzen römischen Kaiserzeit in fortschreitender Weiterentwickelung zu machtvoller Massenbeherrschung begriffen; und auf dem Gebiete der Baukunst hat dem entsprechend auch die frühchristliche Kunst die ersten wirklichen Leistungen zu verzeichnen. Wo die Anknüpfungspunkte liegen, werden wir später sehen.

Die römische Baukunst erhält ihr Gepräge durch den Willen der kaiserlichen Bauherren. Zur Zeit des Augustus und seiner Nachfolger aus dem claudischen Herrscherhause verwandelte Rom sich vollends aus einer Lehmstadt in eine Marmorstadt. Dem Forum Julius Cäsars schloß sich das Forum des Augustus an. Säulenhallen reihten sich an Säulenhallen, Triumphbogen folgten auf Triumphbogen, Tempeldächer überragten Tempeldächer, halbrunde Tribünen stellten sich einander gegenüber, und bis in die entlegensten Stadtteile Roms, bis in die entferntesten Provinzen des Weltreichs erstreckte sich die Bauthätigkeit der ersten römischen Kaiser.

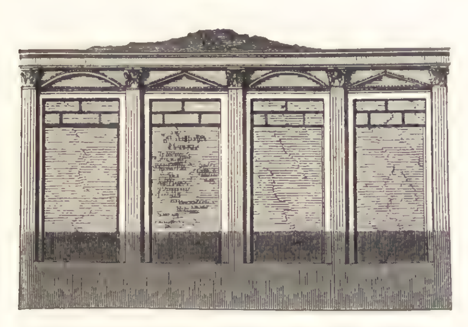
Der Gewölbebau war noch keineswegs maßgebend. Das kreisrunde Pantheon des Agrippa (27 v. Chr.) zu Rom, erst ein Vorläufer des erhaltenen Neubaues Hadrians, war, wie wir mit Petersen annehmen, wahrscheinlich noch mit einem hölzernen Zeltdach bedeckt und vielleicht wirklich mit dem mächtigen bronzenen Pinienzapfen bekrönt, der sich im Garten des Vatikans erhalten hat. Von den Thermen des Agrippa haben sich nur Bruchstücke erhalten. Erhalten aber haben sich, in die jetzige Börse verbaut, elf mächtige korinthische Säulen des Neptunustempels des Agrippa. Die korinthischen Säulen dieser frühen Kaiserzeit sind noch von klassischen Verhältnissen; doch steigen die Akanthusblätterkränze immer höher an ihren Kapitellen hinauf, so daß die Ranken und Schnecken kaum noch Platz haben, zwischen der höchsten Blattreihe und der Deckplatte hervorzubrechen. Korinthisch sind fast alle Tempel dieser Zeit, deren Reste sich erhalten haben: in Rom, am Forum des Augustus, der Tempel des Mars Ultor, von dem drei prächtige Säulen aus karrarischem Marmor sich erhalten haben, am Forum Romanum Tiberius' Neubau des Castortempels, von dem drei korinthische Mustersäulen aus parischem Marmor noch aufrecht stehen; in Assisi der Tempel der Minerva; in Brescia der breitgelagerte Dreicellentempel; in Pola der Tempel der Roma und des Augustus, mit seiner vier Säulen breiten, zwei Säulen tiefen Vorhalle. Am besten erhalten ist der Tempel der Prinzen Gajus und Lucius in Nîmes, die sogenannte maison carrée (s. die Abbildung, S. 426). Die Anlage ist auch hier römisch: sie zeigt auf hohem Unterbau eine sechs Säulen breite, drei Säulen tiefe Vorhalle; die Cellawände sind an den drei übrigen Seiten von anliegenden Halbsäulen umgeben, die den Schein einer korinthischen Umgangshalle wahren. Wie stark in der ersten Kaiserzeit die Neigung zum Korinthischen war, zeigt, wie der Verfasser dieses Buches schon vor einem Vierteljahrhundert angemerkt hat, die untere Säulenhalle des „Apollotempels" in Pompeji, deren Kapitelle ursprünglich ionisch mit Eckvoluten waren, nach dem Erdbeben von 63 n. Chr. aber durch Stuckarbeit in korinthische verwandelt wurden.



Ein Teil vom Theater des Marcellus in Rom.
Nach Photographie.

Baugeschichtlich bedeutungsvoll ist von den weltlichen Bauten der ersten Kaiserzeit vor allen Dingen das Theater des Marcellus (s. die obenstehende Abbildung). Schon von Julius Cäsar begonnen, wurde es erst im Jahre 13 v. Chr. unter Augustus vollendet. Die Gliederung und Verzierung seiner Außenmauer, von der ein Stück erhalten geblieben, gilt bis auf den

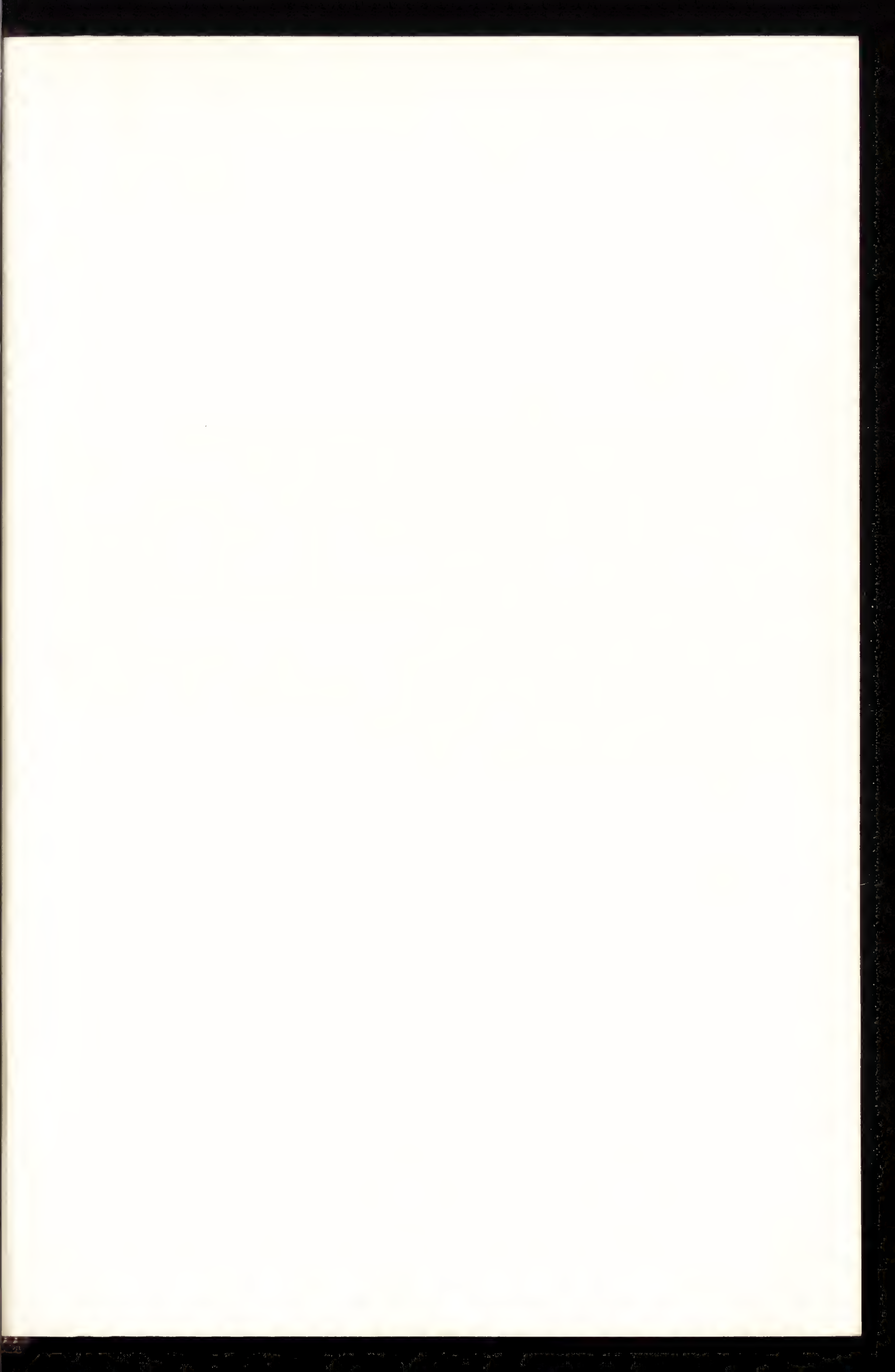
heutigen Tag als das Muster einer Wandverzierung in jenem schon am Tabularium (vgl. S. 409) vorgebildeten Stil, der auf der Verbindung des Bogenbaues mit dem Architravbau beruht. Wo die Zuschauerräume der Theater sich nicht, wie in Griechenland, in eine natürliche Berghöhlung legten, erheischten sie mächtige Stützmauern, die sich aus praktischen wie ästhetischen Gründen in Rundbogenarkaden auflösten, deren Stockwerke den Rängen des Inneren entsprachen. Das Auge der Griechen und der hellenistischen Römer war aber viel zu sehr an Säulenhallen gewöhnt, um sich eine künstlerische Durchbildung des Rundbogenarkadenbaues ohne Halbsäulen und deren Gebälk vorstellen zu können. Zwischen jeder Bogenöffnung lehnt sich eine Halbsäule an die Wand; und das wagerechte Gebälk zieht sich in seiner alten Ausbildung, auf den Säulenkapitellen und den Bogenscheiteln ruhend, ums Halbrund entlang. Das untere Stockwerk zeigt die dorische, das mittlere die ionische, das obere die korinthische Ordnung. Doch waren die Säulenschäfte am Marcellustheater glatt; und die dorische Ordnung zeigte tuskische Abwandelungen.



Wanddekoration am Gebäude der Eumachia zu Pompeji. Nach Overbeck, „Pompeji", I. Vgl. Text, S. 429.

Auf dem gleichen künstlerischen Gedanken wie die Flächengliederung dieser Art beruht die Schmuckform der römischen Triumphbogen. Ein Stück Mauer, als Prachtthor geöffnet, versinnbildlicht, dem Triumphator entgegengestellt, das freudige Willkommen der Vaterstadt. Die Thoröffnungen sind durchweg in Rundbogen geschlossen, die in der Mauerdicke kleine Tonnengewölbe bilden. Anfangs genügt ein solcher Thorbogen, der an beiden Seiten von Halbsäulen oder Halbsäulenpaaren bekleidet wird. Bald aber durchbrechen drei Bogenthore den Triumphbau, ein größeres in der Mitte, zwei kleinere an den Seiten. Eine reiche, späte Weiterentwickelung endlich bezeichnen die Ehrenpforten, die auf quadratischem Grundriß zwei sich kreuzende Durchgänge zeigen, sich also nach allen vier Seiten mit einem Thorbogen öffnen. Die umrahmten Flächen der Triumphbogen werden mit plastischem Bildwerk gefüllt. Eine wagerecht abschneidende Obermauer (Attika) bietet Platz für Inschriften, bildet aber zugleich den Unterbau für das eherne Standbild oder den Triumphwagen, der die Mitte des Bauwerkes krönte (vgl. die Abbildung, S. 429, und die beigeheftete Tafel). Nach Paul Graefs Zusammenstellung haben sich aus der römischen Kaiserzeit nicht weniger als 125 Kaiserbogen erhalten, von ihnen 10 in Rom, 20 im übrigen Italien, 14 in Frankreich, 6 in Spanien, einer in Deutschland, 20 auf östlichem, aber nicht weniger als 54 auf afrikanischem Boden. Von ihnen zeigen 85 nur einen Thordurchgang, 7 sind zweithorig, 22 dreithorig, 2 vierthorig; 9 aber zeigen den sich kreuzenden Durchgang auf quadratischer Grundlage.

Die Sitte, heimkehrenden Siegern derartige Ehrenpforten zu errichten, geht bis in die hellenistische Zeit zurück. Wir hören, daß am Forum Romanum ein Fabier schon 121 v. Chr. einen solchen Bogen errichtet hat. So wenig wie dieser aber haben sich, vielleicht vom Drususbogen abgesehen, auch die Triumphbogen des augusteischen Zeitalters in Rom erhalten. Man muß im Reich Umschau halten, um ihnen zu begegnen. Von den einthorigen Triumphbogen zeigt der Augustusbogen zu Rimini über der begleitenden mageren Säulenarchitektur noch das Giebelmotiv, trägt der Bogen von Aosta einen dorischen Triglyphenfries über der korinthischen Säulenstellung, die auch seine Schmalseiten beherrschte, zeichnete der Bogen zu Susa in Oberitalien, im Jahre 8 n. Chr. errichtet, sich durch edel gebildete korinthische Ecksäulen und einen





Der Triumphbogen des Tiberius zu Orange.
Nach Photographie von Ad. Braun u. Co.

Lang- und Schmalseiten umziehenden Fries mit Opferdarstellungen aus. Dreithorig aber ist der Bogen des Tiberius zu Orange (s. die beigeheftete Tafel „Der Triumphbogen des Tiberius zu Orange“), dessen Säulenstellung mit ihrem verkröpften Gebälk über dem Mittelthor wieder durch einen Giebel zusammengefaßt wird. Die architektonische Entwickelung der einthorigen Triumphbogen auf italischem Boden hat Wölfflin eingehend untersucht. Nur die älteren Bogen tragen Scheingiebel vor der Attika, schmücken nicht nur die Wandsäulen, sondern auch die Bogenträger des Durchgangs mit korinthischen Kapitellen und lassen diese wie jene einer gemeinsamen Sockelbank oder doch Sockeln von gleicher Höhe entsteigen.

An die Säulen- und Bogenarchitektur schließt sich dann schon in früher Kaiserzeit eine Wanddekoration an, die zwischen Halbsäulen oder Pilastern rechteckige Nischen abwechselnd mit Giebelchen und Flachbogen abschließt, wie sie z. B. an der Außenwand des Gebäudes der Eumachia in Pompeji, das dem Zeitalter des Tiberius angehört, erhalten ist (s. die Abbildung, S. 428).



Der Triumphbogen des Titus. Nach Photographie von Brogi. Vgl. Text, S. 430.

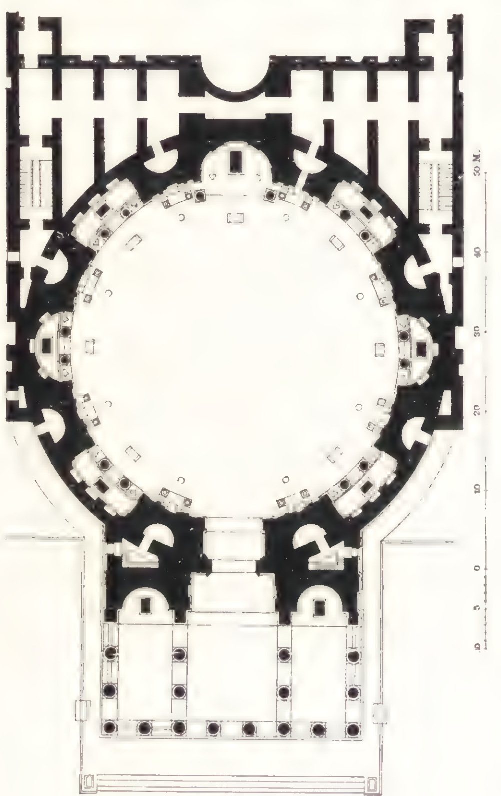
Wie man aber in Griechenland auch im augusteischen Zeitalter noch fortfuhr, den dorischen Stil mit geradlinigem Gebälk und Giebelkrönung zu Thorbauten zu verwenden, zeigt das Marktthor zu Athen, das von den Geschenken des Cäsar und des Augustus errichtet wurde. Seine Verhältnisse verraten freilich, daß die Empfindung für die eigentlichen Stärken des dorischen Stils auch in Hellas längst verloren gegangen war.

Die **kaiserlichen Schloßbauten** auf dem Palatin in Rom lehnten sich im augusteischen Zeitalter noch verhältnismäßig einfach an die Anlagen des bürgerlichen italischen Wohnhauses an, entfalteten aber allmählich, den wachsenden Ansprüchen der kaiserlichen Hofhaltungen entsprechend, ihre Grundrisse immer freier und üppiger. Auf das Haus des Augustus folgte der Palast des Tiberius und des Caligula, von dessen Unterbauten gewölbte Gänge erhalten sind.

Eindrucksvoller noch als das Wohnhaus scheint das untergegangene **Grabmal** des Augustus gewesen zu sein, das dieser schon 28 v. Chr. errichten ließ. Eine mächtige Mauertrommel, die durch Halbrundnischen gegliedert war, bildete den Unterbau. Ein mit immergrünen Bäumen bepflanzter Erdhügel, auf dessen Spitze das eherne Standbild des Kaisers glänzte, vertrat

den Oberteil. Baulich bedeutender erscheint das etwas spätere Denkmal der Familie C. Julius zu Saint-Remy bei Arles. Der prächtige, mit Reliefs geschmückte Unterbau trägt ein erstes Stockwerk, das einem nach allen vier Seiten geöffneten Triumphbogen gleicht, darüber als Obergeschoß den einzigen erhaltenen Monopteros, d. h. einen Rundtempel, der, ohne Cellakern, aus einem überdachten Säulenkreise besteht. Die Säulen beider Geschosse sind korinthisch.

Die rein ägyptische Pyramidenform zeigt das Grabmal des im Jahre 29 v. Chr. gestorbenen Cestius in Rom. Die ägyptischen Obelisken aber wurden seit der Zeit des Augustus in leibhaftiger Gestalt nach Rom entführt. Noch heute gehören etwa ein Dutzend Obelisken, die auf verschiedenen Plätzen Roms stehen, zu den Wahrzeichen der ewigen Stadt.

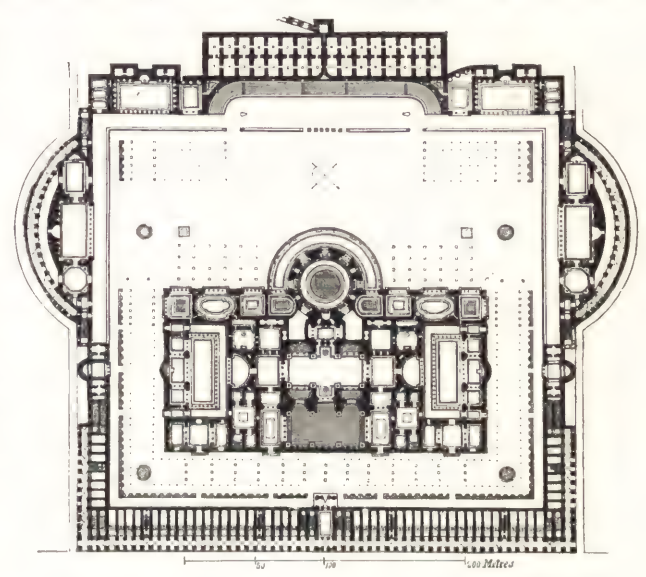


Grundriß des Pantheons zu Rom. Nach Adler.
Vgl. Text, S. 432.

Nach dem großen Brande, der Rom unter Nero (64 n. Chr.) zum großen Teil vernichtete, stieg die Millionenstadt herrlicher als zuvor aus der Asche empor. Neros „Goldenes Haus" zog sich, von Gartenanlagen durchschossen, vom Palatin hinüber zum Esquilin; und vor dem Palaste erhob sich des Kaisers ehernes Kolossalbild, das mit seiner Höhe von 110 Fuß den Koloß von Rhodos übertraf. Die reich geschmückten Grotten, die man früher den Titusthermen zuerteilte, halten wir mit Lanciani und anderen für Reste des Goldenen Hauses.

Unter den flavischen Kaisern Vespasianus, Titus und Domitianus (69—96) nahm die Bauthätigkeit in Rom einen gewaltigen Aufschwung. Die großen öffentlichen Säulenplätze erweiterte Vespasian durch sein Friedensforum mit dem Friedenstempel. Nach ihrem Tode wurden die Cäsaren sofort als Götter verehrt. Vom Tempel des Vespasian und Titus stehen noch drei korinthische Säulen am Forum, nicht weit von jenen zehn Granitsäulen des Saturntempels (s. die Tafel „Ionische Säulen vom Saturnustempel in Rom" bei S. 432), die, ob früher oder später entstanden, die Hauptträger ionischer Eckvolutenkapitelle in Rom sind. Am anderen Ende des Forums aber steht der einthorige, in den klassischsten Verhältnissen errichtete und im prächtigsten Reliefschmuck strahlende Triumphbogen des Titus (s. die Abbildung, S. 429), auf dessen Halbsäulen zuerst das römische Kompositkapitell hervortritt: über zwei Akanthusblattreihen der obere Teil des ionischen Eckvolutenkapitells. Vor der Attika des Titusbogens ist der Giebel verschwunden. An den Bogenträgern sind die korinthischen Kapitelle schlichten Aufsätzen gewichen. Einen Weltruf aber hat die flavische Baukunst sich durch ihr mächtiges Amphitheater erworben, das, unter dem Namen des Kolosseums bekannt, in manchen Beziehungen die großartigste Ruine des Altertums ist (s. die Tafel „Das Kolosseum und das Pantheon in Rom" bei S. 434, Fig. a).

Künstlerisch interessiert uns auch hier am meisten die Durchbildung der Außenmauern des gewaltigen Gebäudes. In drei Stockwerken ist der Arkadenbau mit Säulenschmuck durchgeführt, wie am Marcellustheater: tuskisch-dorisch im ersten, ionisch im zweiten, korinthisch im dritten Stock. Höher als eines dieser Geschosse ragt das vierte empor: eine geschlossene, nur von einigen viereckigen Fensteröffnungen durchbrochene, von außen nur durch flache korinthische Pilaster gegliederte Wand. Von innen gesehen, bildete diese Oberwand die Rückwand der Säulenhalle, die das Stufeneirund hier oben ringsum krönend umzog. War die Arena des Kolosseums auch nicht die allergrößte der alten Welt, da wenigstens diejenigen von Pozzuoli und von Tarragona sie an Flächeninhalt übertrafen, so blieb der Bau doch an Großartigkeit der Gesamtwirkung unübertroffen. Die bekanntesten außer den schon genannten befinden sich zu Verona, Capua und Pompeji in Italien, zu Arles und Nîmes in Südfrankreich, zu Pola in Österreich, zu El Djem in Tunis und zu Pergamon in Kleinasien. Die Großartigkeit der Flavierbaukunst in Rom aber zeigt sich auch in den erhaltenen Resten ihrer Palastbauten auf dem Palatin. Wir erkennen unter anderem noch den Empfangssaal und ahnen den Reichtum seiner Säulenarchitektur, die weite Spannung seiner Deckengewölbe, den Marmorglanz und die Farbenpracht, die alles durchstrahlten. Wir erkennen den ungeheuren Säulenhof, auf den sich Thüren und Nischen öffneten. Wir erkennen die Terrasseninsel in dem Bassin, das zum Nymphäum gehörte. Nymphäen, d. h. Grottenbauten mit Wasserwerken, galten um diese Zeit als unentbehrliche Bestandteile größerer Wohnbauten. Wegen der Feuchtigkeit pflegte man ihre Nischen mit Mosaik zu verzieren.



Der Grundriß der Caracallathermen in Rom. Nach Baumeister. Vgl. Text, S. 435.

Eine neue Kaiserreihe, die sich beinahe durch ein Jahrhundert hindurchzieht, beginnt mit Nerva. Die Scheinhalle am Forum des Nerva, die zur Umfassung des Minervatempels gehört, zeigt eine dekorative Weiterentwickelung. Die Säulen legen sich nicht als Halbsäulen an die Wand, sondern stellen sich als Freisäulen in voller Rundung vor sie. Die Verkröpfung des Gebälks muß dadurch weiter als bisher aus der Wand vorspringen; und an dieser Verkröpfung nimmt sogar die Attika teil, von der das Reliefbild der Minerva herabblickt.

Trajans (98—107) großer griechischer Baumeister Apollodoros von Damaskus erbaute das Trajansforum mit seinen mächtigen Halbrundtribünen, mit seiner bronzegedeckten Basilika (Basilica Ulpia), mit seinem breithorigen Triumphbogen: einst als Weltwunder angestaunt, heute verfallen und verbaut, nur teilweise freigelegt, aber heute noch überragt von der mächtigen Triumphsäule des Kaisers. Auf kräftigem, mit Reliefs geschmücktem Würfelsockel erhebt sich die hohe Säule in ihrer uralten Funktion als Trägerin des Weihgeschenkes, dessen

Stelle hier das Kaiserstandbild vertrat. Ihre Basis wird durch ein geschupptes Polsterglied gebildet; ihr dorisch gefurchter, 27 m hoher Schaft ist in zweiundzwanzig Spiralwindungen, wie mit einem gestickten Bande, mit einem 1 m hohen, 200 m langen Reliefstreifen umwickelt; ihr Kapitell zeigt einen nach ionischer Art skulpierten Echinus. In ihrer ursprünglichen Bemalung kam eine reiche, doch stilvolle Farbenwirkung ihrem Gesamteindruck zu Hilfe.

Apollodoros hat wahrscheinlich auch die Thermen Trajans gebaut, von deren Grotten schon die Rede war. Sie scheinen vorbildlich durch ihre mächtigen Wölbungen gewirkt zu haben, wie sie von nun an immer eindrucksvoller im Stadtbilde Roms hervortraten. Erhalten haben sich von trajanischen Bauten die einthorigen Triumphbogen zu Benevent und zu Ancona, von denen jener durch seinen reichen Reliefschmuck ausgezeichnet, dieser der erste ist, dessen Durchgangsgewölbe nicht mehr von ausgebildeten Eckträgern gestützt wird, sondern glatt von dem durchgehenden Gesimse aufsteigt, das die ungegliederte Wand bekrönt. Aber auch weit über Italiens Grenzen hinaus wirkte die Schaffenslust des kaiserlichen Bauherrn. Auf dem höchsten Gipfel des Burgbergs zu Pergamon erhob sich das Trajaneum, ein korinthischer Tempel von reicher Kraft der plastischen Schmuckformen und Verzierungen.



Figurenkapitell aus den Caracallathermen in Rom. Nach Photographie von Alinari. Vgl. Text, S. 435.

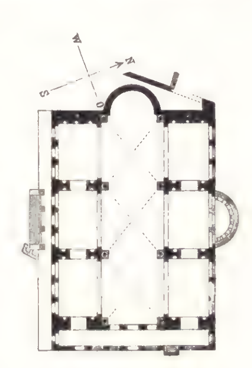
Trajans Nachfolger Hadrian (117—138) fühlte sich vollends als hellenistischer Weltkaiser. Seine Bauwerke schmückten den Norden und Süden, den Westen und Osten des Reiches. Rom verdankte ihm unter anderem den Doppeltempel der Venus und Roma, dessen erhaltene Reste noch Zeugnis von seiner eigenartigen Pracht ablegen. Er bestand aus zwei mit einer halbrunden Apsis geschlossenen, mit reich kassettierten Tonnengewölben bedeckten Cellen, deren Rückseiten eben mit jenen Halbrunden aneinanderstießen. Ihre Vorhallen, viersäulig zwischen Stirnpfeilern, öffneten sich also nach entgegengesetzten Seiten in die mächtige korinthische Säulenhalle, die, zehnsäulig an den Schmalseiten, die Cellen in einem Abstand von zwei Säulenweiten umgab. Das Grabdenkmal Hadrians, dessen gewaltiger kreisrund-cylindrischer Unterbau in die Engelsburg verwandelt worden, ist im Stadtbilde Roms noch heute ein Ruhepunkt. Die Entwickelung des Rundtempels zu unerreichter Vollendung aber spricht sich in Hadrians Neubau des Pantheon aus. Es ist das besterhaltene Baudenkmal des Altertums und das erste Beispiel eines hauptsächlich für die Innenwirkung berechneten Tempelbaues (s. die Tafel bei S. 434, Fig. b). Über rundem Mauercylinder erhebt sich eine halbkugelförmige Kuppel von gleicher Höhe. Der Durchmesser des Grundkreises ist so lang, wie die Kuppel hoch ist (über 40 m). An der Eingangsseite lehnt sich eine acht Säulen breite, drei Säulen tiefe Giebelvorhalle an die runde Außenmauer an (s. die Abbildung, S. 430). Die Vermittelung liegt in unsichtbaren, unregelmäßig gestalteten Hohlräumen zwischen der geraden Rückwand der Vorhalle und der Rundwand des Hauptbaues. Die von außen flache Kuppel — die Mauertrommel ist außen höher als innen — steigt in ihrem unteren Teil in Stufenabsätzen empor. Die ungeheure Mauerdicke, die nötig war, um den Schub und



Ionische Säulen vom Saturnustempel in Rom.



Druck der Kuppel auszuhalten, ist von außen durch unzugängliche Halbrundgemächer hinter schmalen Gängen erleichtert, von innen durch acht größere, abwechselnd halbrunde und geradlinige, mit korinthischen Säulenstellungen belebte Nischen durchbrochen. Das Licht wird dem edel gegliederten Raume durch eine eigentümlich geschnittene Deckenöffnung, das „Auge", zugeführt. Die ruhige Gleichmäßigkeit der Beleuchtung entspricht dem vornehmen Gleichgewicht aller Maße dieses folgerichtigsten, reinsten Rundbaues der Welt, der noch jetzt, trotz mancher Zuthaten aus christlicher Zeit, den Eindruck einer unmittelbar aufs Gemüt wirkenden Erhabenheit macht.


Grundriß der Basilika des Maxentius. Nach Konrad Lange. Vgl. Text, S. 435.

Von Hadrians Bauten in der Umgebung Roms ist seine Villa bei Tivoli eine Fundgrube an Antiken jeder Art. Aus zahlreichen Einzelbauten zusammengesetzt, spiegelt sie im kleinen die Baukunst der ganzen alten Welt wieder.

Einen wirklichen Aufschwung nahm unter Hadrians Auspizien die Baukunst in Athen. Jetzt endlich wurde der große Zeustempel zwischen der Akropolis und dem Ilissos vollendet (vgl. S. 249, 377, 406). Das Olympieion Hadrians, dem die jetzt noch stehenden fünfzehn korinthischen Säulen angehören, war nächst dem Artemistempel zu Ephesos der größte aller griechischen Tempel. Schon durch den Reichtum seines Säulenumgangs, der doppelt an den zwanzigsäuligen Langseiten, dreifach an den achtsäuligen Schmalseiten war, überflügelte er alle älteren Tempel Athens. Den Eingang in Hadrians Neu-Athen (Hadrianopolis) bildete der Hadriansbogen, an dessen Thor sich korinthische Freisäulen erhoben. Die Mittelsäulen des Obergeschosses tragen einen kleinen Giebel. Unsere Tafel bei S. 437 zeigt den Blick durch das Thor Hadrians auf die Säulen des Olympieions.

Etwas später entstanden die Bauten des freigebigen athenischen Bürgers Herodes Atticus in Athen und in Olympia. Der Hauptbau, den er in Athen stiftete, war das bedeckte Theater, das Odeion, am Fuße der Akropolis. Die dreistöckige Fassade, die erhalten ist, zeigt den römischen Rundbogenstil, der somit um diese Zeit auch in Athen selbst zur Geltung kam. Freier und reicher in der Anlage ist die Exedra des Herodes Atticus in Olympia: eine nymphäumartige Anlage, die den Abschluß einer nach der Stadt der Spiele geleiteten Wasserleitung bildete.


Rundbogen an Diokletians Kaiserpalast von Salona. Nach Lübke, „Geschichte der Architektur". Vgl. Text, S. 436.

Die Weiterentwickelung der Baukunst nach der „Renaissance" der Zeiten Hadrians hat man, einem modernen Ausdruck rückwirkende Kraft gestattend, als „barock" bezeichnet. Die gleichen Ursachen pflegen in der That auch in der Kunstgeschichte gleiche Wirkungen zu haben; wenn das Auge sich an reinen, abgeklärten Formen satt gesehen, verlangt es nach immer reicheren Gestaltungen, nach stärkeren Gegensätzen, nach größerem Reize. Die ursprüngliche Bedeutung der einzelnen Glieder wird vergessen oder nicht beachtet. Nach innerer Folgerichtigkeit wird immer weniger gefragt. Starken Licht- und Schattenwirkungen, die einen malerischen Eindruck

erzeugen, wird der Vorzug vor konstruktiver Gesetzmäßigkeit gegeben. Daher holt man die Halbsäulen, die einen Bestandteil der Wände bilden, immer häufiger aus der Fläche hervor, um sie als Freisäulen, die doch weiter nichts tragen als das verkröpfte Gebälk, vor die Wand zu stellen, daher löst man hier und da selbst aus den Giebeldreiecken die Mitte mit der Spitze heraus, um sie durch ein frei aufgestelltes Zierglied zu ersetzen; daher begnügt man sich manchmal sogar nicht, das Gebälk sich geradlinig verkröpfen oder, bei Rundbauten, der gegebenen Rundung sich anschmiegen zu lassen, sondern läßt es sich auf eigene Gefahr runden und biegen. Auch die Säulenkapitelle werden immer üppiger gestaltet und nicht selten mit Figuren geschmückt; und immer häufiger treten an die Stelle der bemalten Stuckhülle oder des getönten weißen Marmors die aus der Ferne herbeigeschafften farbigen Marmorarten und andere bunte Gesteine, die den Bauten der späteren römischen Kaiserzeit ihr eigenartiges Gepräge verleihen. Schon in der früheren Kaiserzeit hat dieser „Barockstil" sich vorbereitet; und seine größten Freiheiten erlaubt er sich in der späteren Kaiserzeit nicht auf italischem und griechischem Boden, sondern in den weiter abgelegenen Teilen des Reiches. Eine Rundnische, die in den Giebel hineinragt, ohne freilich seine Spitze zu durchbrechen, zeigt schon ein Nebenbau des Isistempels zu Pompeji, der zwischen 63 und 79 n. Chr. erbaut worden. Die vor die Wand gestellten Rundsäulen anstatt der mit der Wand verwachsenen Halbsäulen fanden wir schon in einigen Bauten vorhadrianischer und hadrianischer Zeit (vgl. S. 431 und 433). Säulen- oder Pilasterkapitelle mit figürlichen Bestandteilen sehen wir gelegentlich schon in guter griechischer Zeit (Eleusis), sehen wir z. B. aus republikanisch römischer Zeit am Tempel des Zeus Meilichios, aus der frühen Kaiserzeit in der Casa dei capitelli figurati zu Pompeji. Aber alle diese Neuerungen vermehren und verzweigen sich jetzt.



Der kleine Rundtempel zu Baalbek. Nach Frauberger. Vgl. Text, S. 437.

Von den erhaltenen **Triumphbogen** der späteren Kaiserzeit sind die wichtigsten die dreithorigen Bogen des Septimius Severus und Konstantins des Großen in Rom. Daß beide nicht mit Halbsäulen, sondern mit frei vor die Wand gestellten Rundsäulen verziert sind, ist nach dem Gesagten selbstverständlich. Die Triumphsäule des Kaisers Marcus Aurelius in Rom aber ist, vom Stil und Inhalt ihrer Reliefbilder abgesehen, nur eine Wiederholung der Säule Trajans.



a

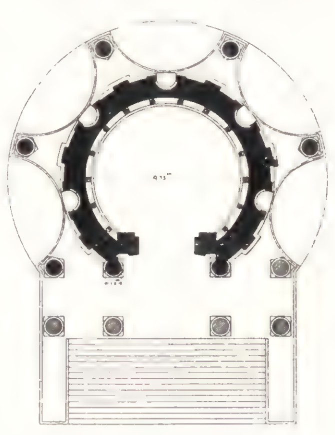


b

Das Kolosseum (a) und das Pantheon (b) in Rom.
Nach Photographien von Alinari.



Die Pracht der späteren **kaiserlichen Wohnbauten** veranschaulichen uns die mehrstöckigen Ruinen des Palastes des Septimius Severus mit ihren gewaltig überwölbten Räumen. Mit dem „Septizonium" an der Südspitze des Palatins, der vor dreihundert Jahren abgetragenen Prachtfassade eines Baues desselben Kaisers, scheinen Wasserkünste verbunden gewesen zu sein. Auch der mächtige Zentralbau des angeblichen Tempels der Minerva Medica, dessen Bogenruinen zu den gewaltigsten Roms gehören, mag ursprünglich ein Nymphäum gewesen sein. In den **Thermen** dieser Zeit aber wurden die Wasserkünste, zu Badeeinrichtungen verwandt, von allen Räumen der griechischen Gymnasien und Gartenanlagen umrahmt. Apollodoros' Trajansthermen scheinen das Vorbild jener gewaltigen Prachtanlagen gegeben zu haben, die immer mehr zu Mittelpunkten des vornehmen öffentlichen Lebens im kaiserlichen Rom wurden. Den Thermen Caracallas (211—217) und Diokletians (284—305) folgten diejenigen Konstantins. Es waren mit Marmor verkleidete Ziegelbauten, in deren Hallen und Sälen die Kunst des Wölbens, immer noch durch die Formenwelt der Säulenbaukunst unterstützt, ihre höchsten Triumphe feierte. Tonnengewölbe und Kreuzgewölbe von gewaltiger Spannweite machten in den Rundsälen Kuppelgewölben von verschiedener Zusammensetzung Platz. Die Kreuzgewölbe, die von den als Kämpfer (Widerlager-Steine) wirkenden Gebälkverkröpfungen über den Säulen getragen werden, geben der Säule wenigstens scheinbar ihre alte Tragfunktion zurück. Die Gesamtanlage ist, wie der hergestellte Grundriß der Caracallathermen zeigen mag (s. die Abbildung, S. 431), bei strenger Wahrung der Symmetrie frei, klar und zugleich reich entwickelt. Aus den Caracallathermen, deren Ruinen, nicht durch Einbauten entstellt, das beste Gesamtbild eines Thermenbaues gewähren, stammt auch das Figurenkapitell, dessen Mitte eine herkulische Männergestalt einnimmt (s. die Abbildung, S. 432). Von den Diokletiansthermen haben sich zwei Säle dadurch, daß sie zu christlichen Kirchen ausgebaut worden, um so besser erhalten: ein Rundsaal in der Kirche San Bernardo, deren Kuppel mit ihren schrägen Viereck- zwischen Achteckkassetten alt ist, und ein Langsaal in der Kirche Santa Maria degli Angeli, dessen drei gewaltige Kreuzgewölbe von monolithen Säulen aus rotem orientalischen Granit getragen werden. Von der Pracht und Größe der Konstantinsthermen auf dem Quirinal zeugen die jetzt in der Nähe aufgestellten Kolossalstatuen der Dioskuren mit ihren Rossen, die, wenn auch früher entstanden, wahrscheinlich ein Eingangsthor der Konstantinsthermen schmückten.



Grundriß des kleinen Rundtempels zu Baalbek. Nach Frauberger. Vgl. Text, S. 437.

Aus **Konstantins Zeit** hat sich in Rom vor allen Dingen die mächtige Bogenruine des nördlichen Seitenschiffes der Basilika des Maxentius (s. die obere Abbildung, S. 433) erhalten: Maxentius gründete sie, Konstantin weihte sie ein. Es ist ein Musterbeispiel der gewölbten Basilika, die im Gegensatz zu den früheren flach gedeckten Basiliken und ihren durch innere Säulenumgänge gebildeten Quer- und Seitenschiffen einen streng dreischiffigen Raum herstellte: im Südosten eine Vorhalle, im Nordwesten eine halbrunde Nische (Apsis), in der Mitte ein höheres, von drei säulengetragenen Kreuzgewölben überspanntes Mittelschiff, links und rechts je ein niedrigeres, mit drei quer zur Längenachse gerichteten Tonnengewölben überdecktes Seitenschiff. Es ist, als habe das scheidende Altertum noch einmal alle seine Kräfte zusammennehmen wollen,

um der Nachwelt wenigstens auf dem Gebiete der Baukunst ein Vermächtnis zu hinterlassen, das den neuen Bedürfnissen einer neuen Zeit dienstbar gemacht werden konnte.

Außerhalb Italiens nahm die römische Baukunst, ohne ihren Grundlagen untreu zu werden, leicht Eigenheiten der fremden Umgebung an. Derb, oft rauh erscheint die römische Provinzialkunst in **Deutschland**. In Trier, das seit Diokletian zeitweilig kaiserliche Residenz war, sind so gewaltige Trümmer von Ruinenbauten erhalten, wie, von der Provence abgesehen, in keinem Orte Mitteleuropas. Der Kaiserpalast, das Amphitheater, die Bäder sind bloßgelegt worden. Lehrreich für den durch das Klima bedingten Wandel baulicher Einrichtungen ist das Fehlen der im Süden entstandenen Säulenhöfe im Kaiserpalast. In eine christliche Kirche verwandelt ist die einschiffige, mit halbrunder Apsis geschlossene Basilika. Unvollendet, aber ziemlich unversehrt, steht das mächtige, dreistöckige, einst befestigte Stadtthor von Trier, die Porta nigra, da: ebenfalls ein Bau des 4. Jahrhunderts. Auch hier erscheinen Rundbogen (als Thoröffnungen, als Fenster und als Wandnischen) in der Umrahmung einer derb dorisierenden Halbsäulendekoration; das Gebälk ist unverkröpft: kein Barock, sondern herbe, etwas plumpe Renaissance.



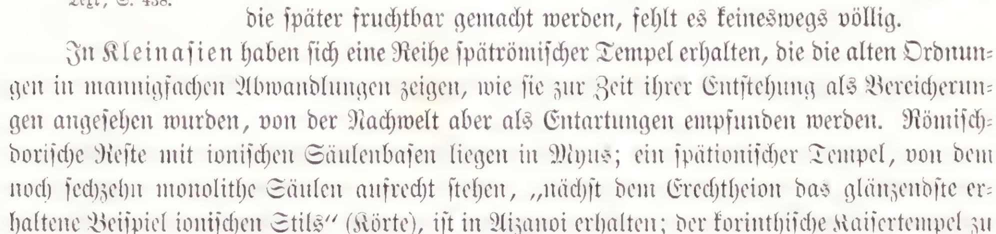
a Säulenschaft mit Kragstein von Palmyra; b Säulenschaft mit Akanthusfuß von Gerasa; c Säulenschaft mit Kragstein von Kanawat. Nach Durm. Vgl. Text, S. 437.

Älter ist das Denkmal der Secundinier zu Igel bei Trier: ein 23 m hoher, mehrstöckiger, undurchbrochener, oben pyramidal zugespitzter Sandsteinbau, der, mit Reliefdarstellungen überfüllt, barbarisch in den Einzelformen, aber in edlen Verhältnissen gegliedert ist. Daß jedoch auch in der **Provence** der Römerstil nicht immer so klassisch blieb wie in den Bauten von Nîmes (vgl. S. 427) und von St.-Remy (vgl. S. 430), zeigt z. B. das Theater zu Orange mit seiner prächtigen, reichgeschmückten barocken Bühnenwand, die schon als besterhaltenes Kunstdenkmal dieser Art Beachtung verdient.

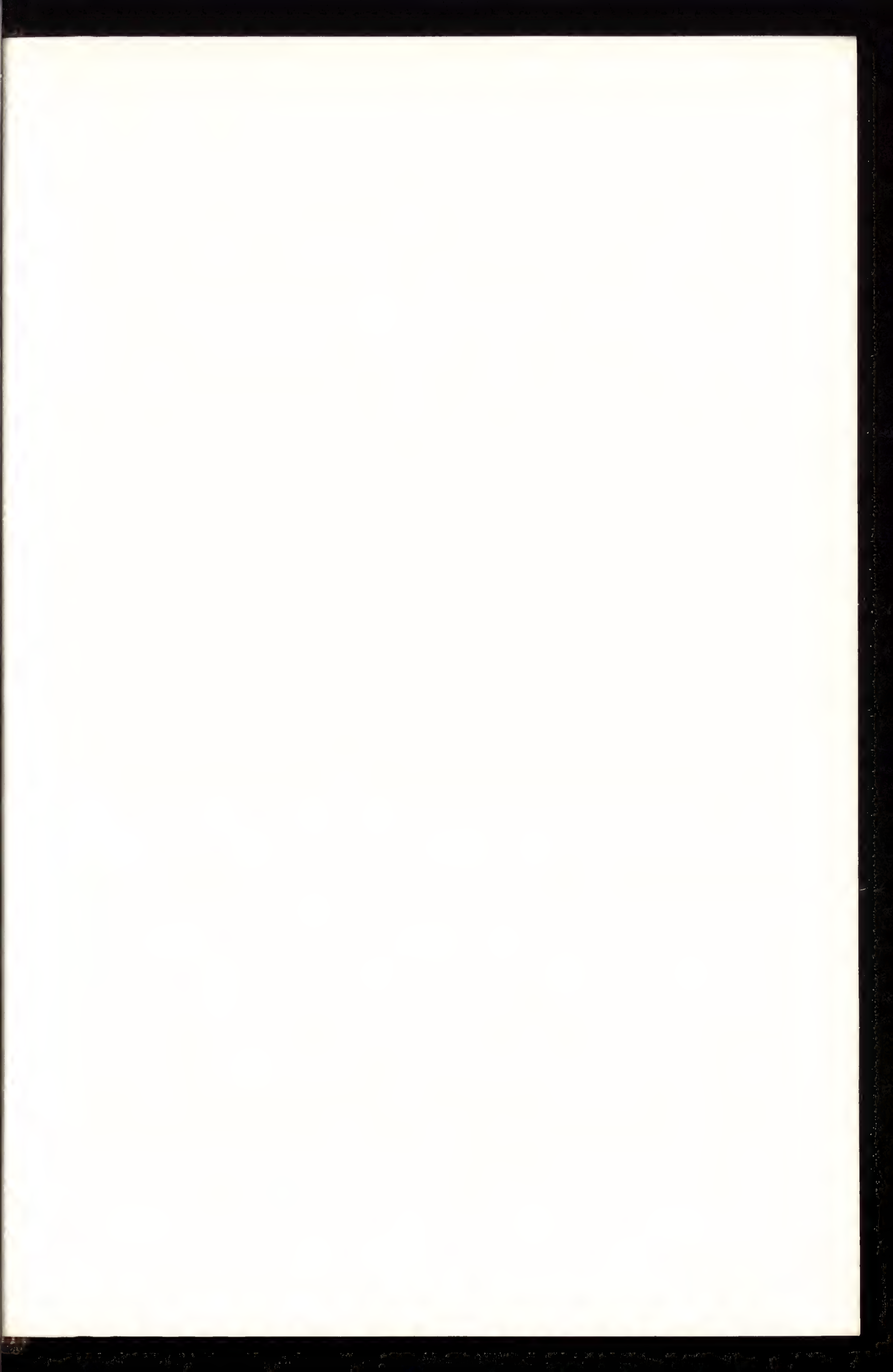


Kompositkapitell ohne Voluten von Kanawat. Nach Durm. Vgl. Text, S. 438.

An der **dalmatinischen Küste** ließ Diokletian sich 305 v. Chr. den Kaiserpalast von Salona, jetzt Spalato, als Ruhesitz bauen. Sein achtseitiger Kuppelbau, den eine Säulenhalle umgibt, ist in einen christlichen Dom verwandelt. In der Wandgliederung erscheinen die auf Kragsteinen stehenden, glattstämmigen, korinthisierenden kleinen Säulen, die durch fortlaufende, von ihren Kapitellen aufsteigende Rundbogen verbunden werden, bereits als Vorläufer mittelalterlicher Rundbogenfriese (s. die untere Abbildung, S. 433). Man sieht, an Weiterbildungen, die später fruchtbar gemacht werden, fehlt es keineswegs völlig.



In **Kleinasien** haben sich eine Reihe spätrömischer Tempel erhalten, die die alten Ordnungen in mannigfachen Abwandlungen zeigen, wie sie zur Zeit ihrer Entstehung als Bereicherungen angesehen wurden, von der Nachwelt aber als Entartungen empfunden werden. Römisch-dorische Reste mit ionischen Säulenbasen liegen in Myus; ein spätionischer Tempel, von dem noch sechzehn monolithe Säulen aufrecht stehen, „nächst dem Erechtheion das glänzendste erhaltene Beispiel ionischen Stils“ (Körte), ist in Aizanoi erhalten; der korinthische Kaisertempel zu



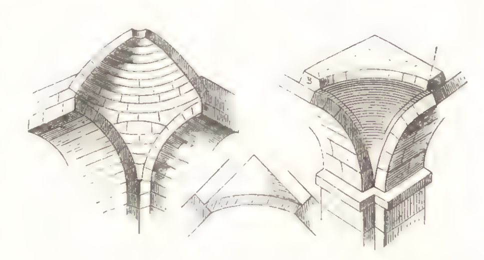


Blick durch das Thor Hadrians auf die Säulen des Olympieions in Athen.
Nach Photographie von Costantin.

Ephesos, schon dem Claudius geweiht, zeigt einen Fries von geschwungenem Profil; derjenige zu Labranda gar einen auswärts gebogenen Fries; die Mauer des Aphroditetempel-Bezirkes zu Aphrodisias aber war durch korinthische Doppelsäulen belebt, die abwechselnd Dreieck- und Rundgiebel trugen.

In **Algier** stellt der dreithorige Bogen von Timegad, dem afrikanischen Pompeji, ein verhältnismäßig frühes Beispiel willkürlicher Anwendung überlieferter Bauformen dar. In **Syrien** besitzen Palmyra (Tadmor), Heliopolis (Baalbek) und Gerasa (Dscherasch) gewaltige Reste von „barocken" Gebäuden der römischen Kaiserzeit, die man beim ersten Anblick geneigt sein könnte, dem 17. oder gar dem 18. Jahrhundert n. Chr. zuzuschreiben. Schwülstig in den Formen, überladen im Beiwerk, aber groß in den Verhältnissen und kräftig-malerisch in der Gesamtanlage, zeigen auch sie einen Weg, den spätere Jahrhunderte selbständig wieder betreten haben.

Palmyra liegt nordöstlich von Damaskus. Der große Sonnentempel, zu dem ein Hallengang von vier korinthischen Säulenreihen hinanführt, bildet den künstlerischen Mittelpunkt der einst blühenden Stadt. Die Säulen der mittleren Reihe sind auf ihrer Drittelhöhe mit vorspringenden Kragsteinen versehen, die jedenfalls bestimmt waren, Standbilder zu tragen (s. die Abbildung, S. 436, Fig. a): auch dieses ein im Mittelalter aufgenommenes Motiv. Die Thorbogen mit dem flachen Fugenschnitt ihrer Wölbsteine, der Tempeleingang, der sich pylonenartig zwischen die Säulen klemmt, und die Grabtürme vor der Stadt zeigen manche Besonderheiten der östlichen Kunstwelt. Die große Säulenhalle aber gehört als solche zu den eindrucksvollsten Überbleibseln des griechisch-römischen Altertums.



Zwickelbildungen im Übergang zum Gewölbe, von Gerasa und vom Mäanderthal. Nach Durm. Vgl. Text, S. 438.

Baalbek liegt nördlich von Damaskus am Libanon. Fraubergers Prachtwerk vermittelt uns auch daheim den Genuß seiner Prachtbauten. Auch hier bildete ein mächtiger Sonnentempel, von dem noch sechs Säulen stehen, den Mittelpunkt der baulichen Anlagen. Das Tonnengewölbe seiner Cella war nicht kassettiert, sondern durch Bogenrippen gegliedert, die von den Halbsäulen der Wände aufstiegen; sein Vorhof war mit Kreuzgewölben gedeckt. Der eigentliche Musterbau des antiken Barockstiles aber ist der kleine Rundtempel zu Baalbek (s. die Abbildung, S. 434). Die Außenwand der kreisrunden Cella ist durch Nischen gegliedert, deren oberes Halbrund von ebenso gebogenen Bekrönungsgesimsen überragt wird. Im Fries hängen Kranzgewinde. Die glattstämmigen korinthischen Säulen der Ringhalle tragen ein Gebälk, das nicht in konverer Rundung der Cella parallel läuft, sondern in den Säulenzwischenräumen konkav zur Cellamauer zurückspringt. An der Eingangsseite unterbricht eine geradlinige viersäulige Vorhalle nicht eben glücklich dieses anmutig barocke Dekorationssystem (s. die Abbildung, S. 435).

Südlich von Damaskus haben sich zunächst in **Gerasa** reiche Ruinen römischer Prachtbauten erhalten. Lehrreich ist, daß Säulenschäfte hier thatsächlich wie auf Grabstelen der alten Vasenmalerei (vgl. S. 279) unten über der Basis von emporstrebenden Akanthusblättern umschlossen werden (s. die obere Abbildung, S. 436, Fig. b).

Auch an den Bauwerken des eigentlichen **Haurân**, zwischen Damaskus und Gerasa, die wir durch die Werke von J. G. Wetzstein und M. de Vogüé kennen, finden sich auffallende Erscheinungen: in Kanawat Säulen mit aus den Schäften vorspringenden Konsolen und mit

Kompositkapitellen, denen die Voluten fehlen (s. die untere Abbildung, S. 436); am Tempel zu Musmiye das aufgebogene Gebälk über dem mittleren, verbreiterten Säulenzwischenraum. Besonders wichtig aber sind die Ruinen des Hauran und Gerasas, denen sich einige Reste im Mäander- und Hermosthale anreihen, für die Geschichte der Überkuppelung von Bauräumen. Setzen wir die Kunst, durch Schnittsteine eine richtige Kuppel zu wölben, voraus, so ist die Überwölbung eines kreisrunden Raumes eine gegebene Sache, die keine besonderen Schwierigkeiten macht. Die Überwölbung eckiger, zumal quadratischer Räume aber erfordert ein besonderes Übergangssystem. Im Hauran kommen an Bauten des 2. und 3. Jahrhunderts n. Chr. Kuppeln über quadratischem Grundriß vor, bei denen die Lücken durch übereck gelegte Steinplatten ausgefüllt sind, die erst ins Achteck, dann ins Sechzehneck übergeführt sind. Auch in Rom half man sich, z. B. beim sogenanten Tempel der Minerva Medica und in den Caracallathermen, noch damit, daß man den zwickelartigen Übergang durch fortschreitende Vorkragung wagerechter Schichten erzielte, was um so eher erreichbar war, als es sich hier nicht um Viereck-, sondern um Vieleckräume handelte. Die Leistungen der Baumeister in Rom auf diesem Gebiete erscheinen, wie Durm sagt, als „schüchterne Versuche" gegenüber der Findigkeit der etwa gleichzeitigen Baumeister des Ostens (s. die Abbildung, S. 437). Hier tritt uns bei der Einwölbung von Bogenstellungen quadratischen Grundrisses zum ersten Male das sphärische Dreieck (Zwickel, Pendentif) in richtiger Ausbildung entgegen. In Gerasa sind solche Zwickel aus Schnittsteinen hergestellt, im Mäanderthale fand man an einem Backsteingewölbe die Zwickel aus Formsteinen gebildet. „Es sind noch keine Leistungen großen Stiles", sagt Durm, „aber wir dürfen in ihnen die Vorstufen von Agia Sofia und St. Peter begrüßen."



Felsengrabfassade von Petra. Nach Durm. Vgl. Text, S. 439.

Endlich müssen wir noch einen Blick auf die Felsengräber des Ostens werfen. Die allmähliche Entwickelung zum „Barock" läßt sich hier besonders deutlich verfolgen. Unter denjenigen phrygischen Felsengräbern, die wir mit Reber und Körte (vgl. S. 205 und 206) erst der römischen Kaiserzeit zuschreiben, findet sich noch eine so gute dorische Fassade wie die von Tschukurdscha. Die sogenannten Gräber Absaloms, Zacharias' und Jakobs im Kidronthale bei Jerusalem, die allerdings der vorhadrianischen Zeit angehören, zeigen, von ihrem Aufbau abgesehen, der z. B. am Grabe des Zacharias in eine Pyramide ausläuft, noch ziemlich reine dorische und ionische Einzelformen. Doch bildet die ägyptische Hohlkehle nicht selten den Abschluß. Am barockſten im vollen Sinne des Wortes erscheinen die Felsengräber von Petra zwischen dem Toten Meere und dem Golf von Akabah. Sie gehören dem 3. und 4. Jahrhundert unserer Zeitrechnung an. Die aus dem Felsen gehauenen Prachtfassaden vor den unscheinbaren Grabkammern steigen, oft mächtig in die Breite gezogen, bis zur Höhe von 30 m empor. Die Fassadengliederung erstreckt sich oft über zwei Stockwerke. Ihre Säulen und Pilaster, ihre Gebälke

und Giebel reden eine willkürlich behandelte antike Formensprache. Der obere Hauptgiebel ist nicht selten in senkrechter Richtung ausgeschnitten; und im Ausschnitt steht ein Rundtempelchen, dessen krönende Spitze das im Geist ergänzte Giebeldreieck überragt. Als Zierat wird besonders häufig das Urnenmotiv verwandt (s. die Abbildung, S. 438). Durch alle Willkür und Phantastik aber leuchten die Grundformen der hellenistisch-römischen Baukunst hindurch, als deren tönende Schlußphrase dieser Stil erscheint.

2. Die Malerei der römischen Kaiserzeit.

Die Malerei der römischen Kaiserzeit ist zunächst Wandmalerei. Besser aber als die römische kennen wir die kampanische Wandmalerei dieser Zeit; am besten die pompejanische, die im größten Umfange wieder aufgedeckt, beschrieben, veröffentlicht und entwickelungsgeschichtlich untersucht worden ist. Die Veröffentlichung kampanischer Wandgemälde begann schon im 18. Jahrhundert mit dem großen Werke der herculaneischen Akademie. Im 19. Jahrhundert folgten unter anderen die Werke von Zahn, Ternite, Raoul Rochette, Niccolini und Presuhn. Um die Untersuchung dieser reichen Kunstwelt aber, die uns tiefe Einblicke in das Wesen der Kunst ihrer Zeit gestattet, haben sich besonders Helbig und Mau verdient gemacht.

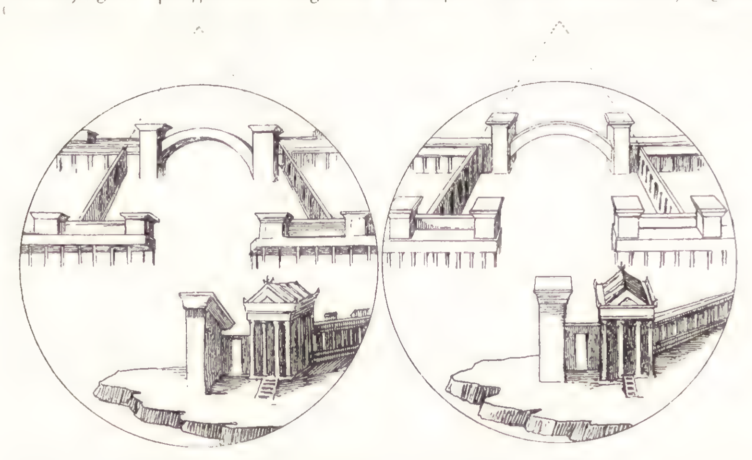
Die Ausgrabungen zeigen überall, daß zu Anfang der Kaiserzeit die Innenwände der Gebäude fast durchweg mit einem prächtigen, in leuchtenden Farben prangenden Stucküberzug geschmückt waren. Daß wir trotz der Einwände anderer mit Donner von Richter daran festhalten, daß diese Wandmalereien im wesentlichen auf den nassen Kalk aufgetragen, d. h. al fresco hergestellt, hier und da jedoch mit Temperafarben erhöht sind, ist schon bemerkt worden (vgl. S. 413).

Betrachten wir diese ganze Kunstübung als einen dekorativen Bestandteil der Baukunst, so werden wir durch die Mannigfaltigkeit der bald mehr körperlich, bald mehr flächenhaft wirkenden gemalten Baugerüste, die nach wie vor die Hauptgliederung der Wände bilden, durch die reiche Pracht und den symmetrischen oder rhythmischen Wechsel in den Farben der einzelnen Wandfelder, sowie durch die Fülle von Ziermotiven, die sich über die Wände hinziehen, stets aufs neue gefesselt werden. Sehen wir die Gemälde dagegen mit dem Auge des Malers an, so werden wir nicht minder überrascht sein durch die unendliche Fülle figürlicher, landschaftlicher und stilllebenartiger Einzeldarstellungen, die über die Wände zerstreut sind, werden aber auch sofort die Mannigfaltigkeit der Verbindungen bemerken, die diese Einzeldarstellungen mit der mehr oder weniger architektonischen Wanddekoration eingegangen sind. Die Figurengemälde schließen kein Darstellungsgebiet aus. Außerordentlich selten freilich kommen eigentliche geschichtliche Gemälde vor. Weitaus die Mehrzahl aller herculaneischen und pompejanischen Figurenbilder sind der griechischen Götter- und Heldensage in der Gestalt, die sie durch die Dichtung gewonnen haben, entlehnt. Zahlreich sind auch die idealen Sittenbilder vertreten, die Helbig als „hellenistisches Genre" bezeichnet hat: Liebesszenen, Gelage, gottesdienstliche Handlungen, musikalische und andere Unterhaltungen. Frauen machen sich mit kleinen Liebesgöttern zu schaffen, Dichter, Musiker und Schauspieler üben ihre Künste. Die wirklich aus dem täglichen Leben gegriffenen Bilder in der Tracht jener Tage knüpfen meist an das geschäftliche Treiben des Volkes an und verraten ihren einheimischen Ursprung durch ihre unkünstlerische Auffassung oder Ausführung. Eigentliche Bildnisse sind seltener; doch kommen hier und da prächtige Stücke dieser Art vor, wie das Doppelbrustbild des Paquius Proculus und seiner Gemahlin, das, jetzt im Museum zu Neapel, an überzeugender Lebenswahrheit

seinesgleichen sucht (s. die obere Abbildung). Die Landschaft wird in allen Gattungen gemalt: von der großen Landschaft mit mythologischer Staffage oder mit heiligen Bäumen bis zu dem aus wenigen Blumen bestehenden Vordergrundsbildchen, von der einsamen, nur durch wilde Tiere belebten Felsenlandschaft bis zu Ludius' (vgl. S. 419) „Seestädten" und „Villen", die, in allen Größen, reich mit Menschen und Götterbildern, mit Schiffern und Eseltreibern, mit dem ganzen Strand- und Straßenleben des Südens ausgestattet, bald ganze Wände füllen, bald als umrahmte Tafelbilder erscheinen, bald wie lockere Ornamente auf den farbigen Grund gesetzt sind. Bilder aus der wilden und zahmen Tierwelt, wie sie die Erde, die Luft und das Wasser bevölkert, leiten hinüber zu kleinen malerischen Zusammenstellungen aus Küche und Vorratskammer, vom Schreibtisch und vom Opferaltar. Die Gestalten und Gegenstände sind bald im völligen räumlichen Zusammenschluß, bald vor einfarbigem Grunde ohne jede Raumandeutung dargestellt. Die Linienperspektive der Landschaften pflegt annähernd richtig empfunden, niemals aber mit wissenschaftlicher Genauigkeit durchgeführt zu sein. Die untenstehende Abbildung einer Landschaft des Neapeler Museums mit ihrer thatsächlichen und ihrer berichtigten Perspektive mag dies beweisen. Wo der natürliche Himmel sich über die Landschaft spannt, kommt die Beobachtung, daß er, blau im Zenith, je nach der Tageszeit am Horizont weißlich, hellgelb oder rötlich erscheint, oft genug richtig zum Ausdruck. Das Licht pflegt gleichmäßig klar und heiter zu sein. Einheitlicher Schattenfall ist oft genug festgehalten. Gerade in den Villenlandschaften pflegen die Schlagschatten eine Rolle zu spielen. Von weitergehenden atmosphärischen Stimmungen aber ist kaum die Rede. Selbst das vielgenannte „einzige Nachtstück" der kampanischen Wandmalerei, die Darstellung des hölzernen Pferdes vor Troja im Museum von Neapel, würde vielleicht weniger nächtlich gefärbt



Doppelbrustbild des Paquius Proculus und seiner Gemahlin. Wandgemälde aus Pompeji im Museum zu Neapel. Nach Photographie von Alinari. Vgl. Text, S. 439.



Kampanische Hafenlandschaft im Museum zu Neapel; links mit ihrer thatsächlichen, rechts mit ihrer nach Maßgabe des wesentlichen Augenpunktes berichtigten Perspektive. Nach K. Woermann, „Die Landschaft in der Kunst der alten Völker".





Satyr und Bacchantin. Pompeejanisch

Nach einer Aqua



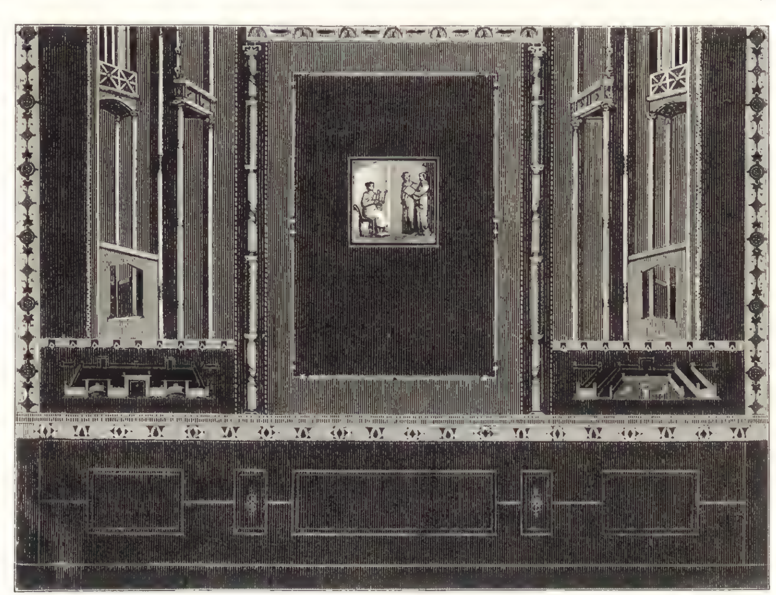
Wandggemälde im Museum zu Neapel.

Kopie voon K. Otto.



erscheinen, wenn man nur seine Farbengebung in Bezug auf die Wände und die Gegenstücke, zu denen es gehörte, untersuchen könnte.

Ganze Wände werden nach wie vor besonders in Gartensälen und an Gartenmauern mit großen Landschaftsdarstellungen gefüllt. Umrahmte Tafelbilder, die in der Regel einen geschlossenen landschaftlichen oder baulichen Hintergrund zeigen, treten deutlich in der Mitte der Wandfelder, oft aber nicht minder deutlich an Architekturteilen aufgestellt oder angeheftet hervor. Im Baugerüst, das die Felder umspannt, aber sitzen und stehen einzelne Gestalten jeglicher Art auf Sockeln und Simsen, lehnen an Säulen und Laibungen oder wiegen sich auf Schnörkeln und Ranken; und auch in den Wandfeldern selbst werden die umrahmten Tafelbilder oft genug durch jene schwebenden Gestalten oder Gruppen ersetzt, die der kampanischen Wandmalerei einen besonderen Reiz verleihen. Gerade diese geflügelten oder ungeflügelten mythologischen oder frei erfundenen Idealgestalten, die frei an den Wänden einherschweben, atmen jene zierliche Anmut und Leichtigkeit, die den Gesamteindruck der pompejanischen Kunst beherrschen.



Wand „dritten Stils“ aus der „casa del citarista“ zu Pompeji. Nach Mau.

Unsere beigeheftete Farbentafel stellt die schwebende Gruppe eines pinienbekränzten Satyrs und einer den Thyrsos tragenden Bacchantin aus der Casa dei dioscuri in Pompeji dar. Das Bild befindet sich jetzt im Museum zu Neapel.

Die Entwickelung der kampanischen Wandmalerei haben wir bereits bis zum Augusteischen Zeitalter herab verfolgt (vgl. S. 416—420). Eine untere Zeitgrenze gibt das Jahr 79 n. Chr., in dem Herculaneum und Pompeji vom Vesuv verschüttet wurden. Es handelt sich hier also um etwa hundert Jahre. Zwei verschiedene Stilarten beherrschen diesen Zeitraum. Um 50 n. Chr. hat die jüngere die ältere abgelöst. Aber diese Zeitgrenze bildet keinen scharfen Abschnitt. Der „dritte“ und der „vierte“ Stil, wie wir sie seit Maus Untersuchungen bezeichnen, wachsen nicht auseinander hervor, sondern knüpfen beide unmittelbar an den „zweiten“, den „Architektur“-Stil, an, den wir bereits kennen gelernt haben. Der „dritte“ betont die flächenhaften Bestandteile des zweiten; er setzt die Wände als solche wieder in ihr Recht ein, verwandelt die Säulen und Simse manchmal geradezu in Streifen und Bänder und vergrößert, indem er die perspektivische Erweiterung verschmäht oder doch beschränkt, die Flächen der einzelnen Wandfelder (s. die obenstehende Abbildung). Der „vierte“ Stil dagegen bildet die phantastischen Architekturelemente des „zweiten“ weiter. Er entkleidet die Trennungsglieder nicht, wie der „dritte“ Stil, ihrer

architektonischen Charakteristik, sondern setzt eine deutliche, aber willkürliche, spielend leichte Architektur an die Stelle der „allenfalls“ möglichen gemalten Architektur des zweiten Stils.

Der dritte Stil verrät ferner eine Vorliebe für natürlich gebildete und gefärbte Pflanzenranken auf hellem Grunde, für straffgespannte Hängekränze und für Flachornamente in den Trennungsstreifen; der vierte Stil aber kehrte zu den stilisierten Pflanzenranken des zweiten Stils, zu ihren schillernden Farben auf dunklem Grunde, zu ihrer Verknüpfung mit lebenden Gestalten zurück (s. die Tafel „Wände vierten Stils aus Pompeji“ bei S. 449, Fig. a).



Jason vor Pelias. Pompejanisches Wandgemälde. Nach Photographie von Alinari. Vgl. Text, S. 444.

Hatte der dritte Stil schwarze Sockel, zinnoberrote Hauptflächen und weiße obere Wandteile bevorzugt, hier und da aber auch violette Sockel, blaue oder gelbe, seltener grüne Hauptfelder gewählt, so wurde die Zusammenstellung von Gelb, Rot und Schwarz im vierten Stil häufiger. Der Zweiklang Gelb und Himmelblau trat hinzu; das Violett verschwand; das Zinnoberrot machte braun- oder dunkelroten Farben Platz. Erschienen die Trennungsstreifen des dritten Stils weiß oder weißlich mit violetter, gelber, grüner Ornamentierung, so prangten die Bauglieder im vierten Stil, wahrscheinlich vergoldet gedacht, durchweg in gelber Farbe. Der Gesamteindruck der Wände des dritten Stils ist ruhig, kühl und vornehm; die Wände des vierten Stils wirken warm und reich, aber auch spielend und unnatürlich phantastisch.

Eine ältere Abwandelung des dritten Stils wird als „Kandelaberstil“ bezeichnet. Die Teilung der Wände durch Kandelaber, die in dieser Stilart grün gefärbt erscheinen, wird hier, wie in der Casa dei Capitelli figurati zu Pompeji, zu einem unterscheidenden Merkmal.

Die Haupthäuser des dritten Stils in Pompeji sind die Casa del citarista, das Haus des Cäcilius Jucundus und das Haus des M. Spurius Mesor. Die große Mehrzahl der

pompejanischen Häuser gehört dem vierten Stil an. Daß auch die Stuckarbeiten dieses Stils sich der Malerei anschlossen, zeigt die abgebildete reiche Wand des Hofes der Stabianer Thermen zu Pompeji (s. die Tafel bei S. 449, Fig. b).

Daß der dritte Stil aus Alexandrien stammt, wird durch ägyptische Anklänge in seiner Dekoration und durch ägyptisierende Gestalten in seinen bildlichen Darstellungen bewiesen. Daß der vierte Stil, wie behauptet worden, in Rom von Italienern für Italien ausgebildet worden sei, ist der ganzen Entwickelungsgeschichte der antiken Kunst nach undenkbar. Mag er nun ebenfalls aus Alexandrien oder aus Antiochien in Syrien stammen: daß er eine letzte Stufe hellenistischer Dekorationskunst bezeichnet, ist unzweifelhaft. Wenn bei der Anordnung der frei in den gemalten Baugerüsten auftretenden Personen in einigen Fällen Bühnenerinnerungen nachklingen, so ist es doch unthunlich, deswegen, wie man gethan hat, seinen ganzen Ursprung in der Bühnenkunst zu suchen. Übrigens wird der Tadel Vitruvs sich, nach der Lebenszeit dieses Schriftstellers zu schließen, eher als auf den vierten auf die Ausläufer des zweiten Stils beziehen, wie sie uns in den Wänden des Farnesinahauses entgegentreten.



Die drei Grazien. Pompejanisches Wandgemälde im Museum zu Neapel. Nach Photographie von Alinari. Vgl. Text, S. 445.

Bestätigt wird unsere Auffassung der Entwickelung des dritten und vierten Stils durch die Betrachtung der ihnen eingefügten Gemälde. Im dritten Stil hat sich in den Mittelfeldern der Wände meist der gemalte, kapellenartige Aufbau als Träger des Hauptbildes erhalten. Mit Vorliebe werden in dieser Umrahmung große Landschaftsbilder mit mythologischen Vorgängen, einfachen Opferhandlungen oder heiligen Bäumen dargestellt. Auch die Hauptgemälde aus der griechischen Götter- und Heldensage lieben landschaftliche und bauliche Hintergründe, die jedoch nicht selten dem einfachen weißen Grunde weichen. Die Gestalten, die oft etwas locker und haltlos im Raume verstreut erscheinen, sind ausgeprägte Idealtypen, oft von feierlich strenger Haltung, von griechischen Zügen, von gemessenen Bewegungen, von reicher Bekleidung mit wohlstudiertem Faltenwurf. Ihre Abhängigkeit von dem etwas früheren und gleichzeitigen altertümelnden Stil der Plastik, wie die neuattische Schule und die Schule des Pasiteles ihn ausgebildet hatten, ist unverkennbar. Dabei schließen die hellen, kühlen Farben sich ohne ausgeprägte Schattenbildung in gelben, violetten, blauen und grünen Tönen, denen nur ab und zu ein kräftiges Rot sich gesellt, der dekorativen Farbenwirkung der Wände an, auf denen sie stehen; und ihre feine, spitze Malweise erscheint sorgfältig, aber auch etwas trocken und langweilig. Hierher gehören in Pompeji die Wandgemälde des Hauses des M. Epidius Sabinus: „Die Befreiung der Hesione durch Herakles", „Hippolyt und Phädra", „Diana und Aktäon" und, mit griechischen Inschriften versehen, auf schwarzem Grunde „Herakles und die Musen". Hierher gehören aber vor allen Dingen zahlreiche Bilder, die, losgelöst, ins Museum von Neapel gebracht worden sind: z. B. aus dem Hause des Cäcilius Jucundus die „Iphigenia auf Tauris", aus der „Casa del Centauro" die beiden großen, auf

weißen Grund gestellten Gemälde „Herakles und Nessos“ und „Meleager und Atalante“, aus einem später ausgegrabenen Hause die beiden Gemälde, von denen sich Kopien Gilliérons im Archäologischen Museum zu Halle befinden: „Jason vor Pelias“ (s. die Abbildung, S. 442) und „Pan mit den Nymphen“. Charakteristische mythologische Landschaften dieses Stiles sind die Bilder an den vier Wänden eines 1889 ausgegrabenen Zimmers: „Der Sturz des Ikaros“, „Pallas Athene und Marsyas“, „Herakles im Garten der Hesperiden“ und „Ein heiliger Baum mit Opfernden“. Das Marsyasbild zeigt, daß gelegentlich auch in der kampanischen Wandmalerei zwei aufeinander folgende Vorgänge einer Handlung in einem einzigen landschaftlichen Rahmen dargestellt wurden. Die ägyptisierende Neigung dieses Stiles aber spiegelt sich z. B. in den ägyptischen Gestalten eines Zimmers des Hauses des Vesonius Primus wieder.



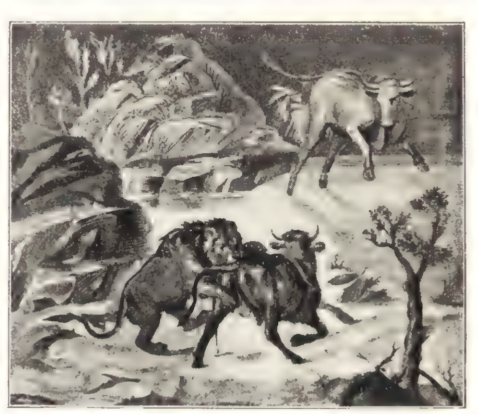
Stuckdecke aus dem „weißen Grab“ an der Via latina in Rom. Nach Photographie. Vgl. Text, S. 446.

Die große Masse aller pompejanischen Gemälde gehört dem vierten Stile an. Die Zeichnung ist hier kecker und frischer, die klassische Strenge der Züge weicht sinnlicherem Eigenleben; das Nackte heischt seine natürlichen Rechte; die Landschaft tritt zurück, verbindet sich aber in den knapperen Hintergründen inniger mit der figürlichen Hauptdarstellung; die Färbung wird satter und reicher, die Pinselführung weicher und breiter, aber auch körperlicher. Weniger in den umrahmten Bildern der Hauptfelder als in den Architekturen, den freien Gestalten und den dekorativ angebrachten Stillleben, wie den Fisch- und Geflügelstücken des „Macellum“, erscheint jene schillernde Malweise, die nur mit nebeneinandergestellten, erst im Auge des Beschauers sich verschmelzenden Farbenflecken und Pinselstrichen arbeitet. Schon im zweiten Stil sahen wir eine ähnliche malerische Behandlung (vgl. S. 417). Der dritte Stil verschmähte sie seiner altertümlichen Strenge zuliebe. Der vierte Stil schwelgte in ihr, schloß aber andere, plastischer modellierende Malweisen keineswegs aus. Beide Malweisen pflegen in künstlerisch reifen Zeiten einander abzulösen. Die eine von ihnen ist nicht illusionistischer als die andere; nur suchen sie die Täuschung mit verschiedenen Mitteln zu erreichen: die eine durch die Ausbildung der räumlichen Plastik, die andere durch die Betonung der im Lichte schillernden Oberfläche.

Von den ernsten Mythendarstellungen dieses Stils gehören die Bilder aus der „Casa del poeta tragico“, jenes vielbesprochene „Opfer der Iphigenie“ (vgl. S. 295 und 297), „Admet und Alkestis“, „Die Hochzeit des Zeus“, „Die Wegführung der Briseïs“ und die „Abfahrt der

Chryséis", alle im Museum von Neapel, zu den berühmtesten. Von den Liebesgeschichten der Götter ist die Darstellung des Parisurteils oft wiederholt. Die „Strafe des Eros" und der „Erotenverkauf" im Neapler Museum, das „Erotennest" in der casa del poeta kennzeichnen das tändelnde „hellenistische Genre". Die drei Grazien im Museum von Neapel (s. die Abbildung, S. 443) gehen auf eine Gruppe zurück, die die Künstler der Renaissancezeit zur Nachahmung gereizt hat und immer noch Nachahmer findet.

Häufig sind die Lichtgottheiten, Apollon und seinesgleichen, nicht selten aber auch andere Götter, wie Zeus auf einem herculaneischen Bilde, mit dem Strahlenkranz oder Nimbus versehen, der als Heiligenschein in die christliche Kunst übergegangen ist, übrigens schon in der Vasenmalerei der Zeit Alexanders des Großen durchaus keine Seltenheit war, ja in plastischer Ausführung schon am Helios des hellenistischen Tempels von Troja vorkam. Unter den schwebenden Einzelgestalten und Gruppen spielen, außer den eigentlichen Flügelgestalten, wie den Siegesgöttinnen, den Amoretten und den Psychen, auch Satyrn und Bacchantinnen neben anderen, nicht immer mythologisch greifbaren weiblichen Gestalten eine Hauptrolle. Auch Scherzbilder und Karikaturen, unter denen ägyptisierende Pygmäendarstellungen bevorzugt werden, pflegen an geeigneten Orten eingereiht zu sein. In Pompeji selbst verschafft man sich einen guten Überblick über die Fülle der dargestellten Gegenstände und ihre Verbreitung an den Wänden eines reichen Bürgerhauses durch den Besuch des vor kurzem ausgegrabenen und in seinem Zusammenhang erhaltenen Hauses der Vettier.



Mosaik aus der Villa Hadrians. Nach Photographie. Vgl. Text, S. 344.

Keine Künstlernamen sind mit dieser Fülle ernster und heiterer, vorwiegend jedoch heiterer und üppiger Darstellungen verbunden. Ihre Meister waren namenlose Zimmermaler; aber man erkennt deutlich die Hände verschiedener Künstler; und die besten von ihnen, wie der Meister des Vorbildes unserer Farbentafel (bei S. 441), waren Kunsthandwerker ersten Ranges, die nicht weit von echter Künstlerschaft entfernt waren.

Die Wandmalerei Roms hatten wir mit den Fresken des Hauses bei der Villa Farnesina schon bis in die Kaiserzeit und bis in den Übergang zum „Kandelaberstil" verfolgt. Der Zeit des Kaisers Augustus gehören noch einige Malereien an, die außerhalb jener dekorativen Entwickelung stehen, z. B. im Columbarium der Villa Pamfili jene auf weißen Grund leicht und nett hingeworfenen sittenbildlichen und landschaftlichen Skizzen, die wir ihrer flüchtigen Technik wegen in spätere Jahrhunderte setzen zu müssen meinten, bis Hülsen vor kurzem im Nachtrag zu Samters Aufsatz über diese Bilder den Beweis erbrachte, daß sie der allerersten Kaiserzeit angehören. Der alte weiße Wandgrund wurde hier, wie überall in der römischen Grabmalerei, auch in der frühchristlichen, schon wegen seiner Leuchtkraft im Dämmerdunkel der Totengemächer bevorzugt.

Überbleibsel des reinen „dritten Stils" haben sich in Rom kaum erhalten. Wohl aber läßt sich nachweisen, daß der „vierte Stil" Pompejis auch in Rom zu Hause war. Die unterirdischen „Grotten", in denen zu Anfang des 16. Jahrhunderts reiche Malereien dieser Art aufgedeckt und von Raphael und Udine gezeichnet wurden, um als „Grotesken" (italienisch La

Grottesca) in die Wandmalerei der „Hochrenaissance" überzugehen, sind in den Trümmern von Neros „Goldenem Hause", die man früher für die Titusthermen ansah (vgl. S. 430), erhalten. Die Abbildungen und Reste dieser mit Stuckreliefs durchsetzten Malereien beweisen, daß der „neronische" Stil der Wandmalerei in Rom dem „vierten" pompejanischen Stil an phantasievoller Pracht und Gediegenheit der Durchführung ebenbürtig, wenn nicht noch überlegen war.



Weibliches Mumienbildnis im Museum von Gise (I). Nach Photographie von Brugsch. Vgl. Text, S. 448.

Wie lange dieser Stil sich in Rom gehalten hat, läßt sich nicht genau bestimmen. Jedenfalls zeigen die wunderbaren Stuckdecken der bekannten beiden Gräber an der Via latina aus dem 2. Jahrhundert n. Chr. noch einen reichen Nachklang dieser Zierkunst. Das eine von ihnen, das „weiße Grab", enthält nur Deckenreliefs, die schwebende Gruppen von Satyrn und Bacchantinnen, Tritonen und Nereiden darstellen (s. die Abbildung, S. 444); am Gewölbe des zweiten Grabes aber wechseln heitere kleine Landschaftsbildchen von merkwürdiger Rundungsperspektive mit den Stuckreliefs, die griechische Heldensagen schildern. Etwa gleichzeitig mögen die Wandmalereien der Villa Negroni gewesen sein, die wir nur durch Butis Abbildungswerk von 1778 kennen. Man hat auch ihre Art gut gekennzeichnet. Der vierte Stil ist noch nicht ganz überwunden; die gemalten dünnen Holzsäulen herrschen noch immer; aber eine Rückkehr zu größerer Einfachheit und Wahrheit im Sinne des Zeitalters Hadrians ist überall bemerkbar. Vollends wie eine Rückkehr zum zweiten Stil muten uns die 1888 am Palatin ausgegrabenen, leider wieder verschütteten Fresken des Speisezimmers eines vornehmen Privathauses an, über die Hülsen berichtet hat. Die gemalte Säulenarchitektur, die hier den Raum durch die Kunst der Perspektive erweiterte, erschien durchaus nicht mehr unwahrscheinlich. Auf breit dargestellter Stufe vor der gemalten Säulenhalle standen lebensgroße Sklaven, „die sich anschicken, den zum Mahl geladenen Gästen ihre Dienste anzubieten". Ein höchster Triumph realistischer Nüchternheit! Aus dem 3. Jahrhundert stammen, ihren Inschriften nach, auch die „Heroinen von Tor Marancio" in der Vatikanischen Bibliothek, weibliche Gestalten, in denen noch einmal hellenistische Sentimentalität nach Ausdruck ringt, es jedoch im Anschluß an bessere Vorbilder nur mehr zu epigonenhafter Roheit der Ausführung bringt. Nach dieser Zeit muß rasch ein voller Verfall der Wandmalerei eingetreten sein. Reste

aus der Zeit des Septimius Severus verraten die leerste Dürftigkeit. Noch spätere Bilder zeigen, daß die Kunst der Wandmalerei in den Schoß des Handwerks zurückgekehrt war.

Die **Fußbodenmalerei** des Altertums bediente sich, wie wir gesehen haben (vgl. S. 412 und 420), des Mosaiks. Die Sitte, die Fußboden mit Mosaiken zu bedecken, nahm gegen Ende der Republik einen immer größeren Umfang an. Eine Neuerung, die damals aufgekommen zu sein scheint, war das Opus sectile im Gegensatz zum Opus tessellatum. Bediente dieses sich kleiner farbiger Stein- oder Glaswürfel, so bestand jenes aus eingelegter Arbeit, die größere, nach den Formen der Darstellung zurechtgeschnittene farbige Marmorstücke zum Einlegen benutzte. Pompejanische Arbeiten dieser Art, die als Vorläufer unserer „florentinischen Mosaiken" wirken (Satyr und Bacchantin), haben sich im Neapler Museum, römische z.B. im Palazzo Colonna („Die Gründung Roms") erhalten.

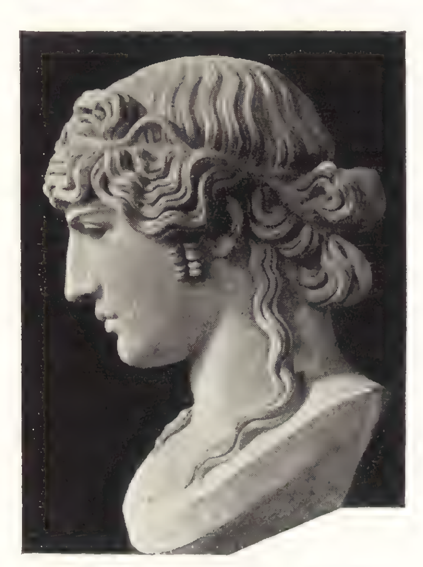


Weibliches Mumienbildnis im Museum zu Gise (II). Nach Photographie von Brugsch. Vgl. Text, S. 448.

Daß unter den eigentlichen Würfelmosaiken die ägyptischen Darstellungen eine Hauptrolle spielen, ist bezeichnend für den Umfang der künstlerischen Anregungen, die nach wie vor aus Alexandrien kamen. Das größte Nilmosaik befindet sich im Palazzo Barberini zu Palestrina. Es stellt ein gewaltiges, bunt belebtes Landschaftsbild von Ägypten zur Zeit der Überschwemmung dar. Daß die Mosaiken aus der Villa Hadrians, die in verschiedenen Sammlungen (Vatikan, Kapitolinisches Museum, Berliner Museum) zerstreut worden, zu den besten der Kaiserzeit gehören, entspricht der Gesamthaltung der hadrianischen Kunst. Von ihnen haben wir die kapitolinischen Tauben, die auf ein bekanntes hellenistisches Vorbild zurückweisen, schon kennen gelernt (vgl. S. 380 und 381), verdienen aber auch Tierstücke, wie das Berliner Mosaik, das einen Kampf zwischen Kentauren und wilden Tieren darstellt, und das vatikanische Stück, das einen Löwen als Stierräuber zeigt (s. die Abbildung, S. 445), volle Beachtung. Bilder dieser Art scheinen doch schon Erinnerungen an die amphitheatralischen Schauspiele zu verarbeiten. Das Mosaik mit Speiseresten im Lateran (vgl. S. 380) trägt seinen hellenistischen Ursprung durch seine Künstlerbezeichnung „Heraklitos" zur Schau. Das rohe Athletenmosaik aus den Caracallathermen im Lateran vertritt dagegen ein echtes Stück brutaler römischer Reichskunst des 3. Jahrhunderts; und die Mosaikboden der römischen Provinzialkunst, wie das Gladiatorenmosaik zu Nennig und das Mosaik aus Vilbel im Darmstädter Museum, führen uns vollends in die Verfallzeit herab. Auch an Versuchen, nach alexandrinischem Vorbild Säulen und Wände mit Mosaiken zu schmücken, fehlte es in der Kaiserzeit keineswegs. Der mittlere Teil der Bühnenwand des Theaters des Scaurus zu Rom,

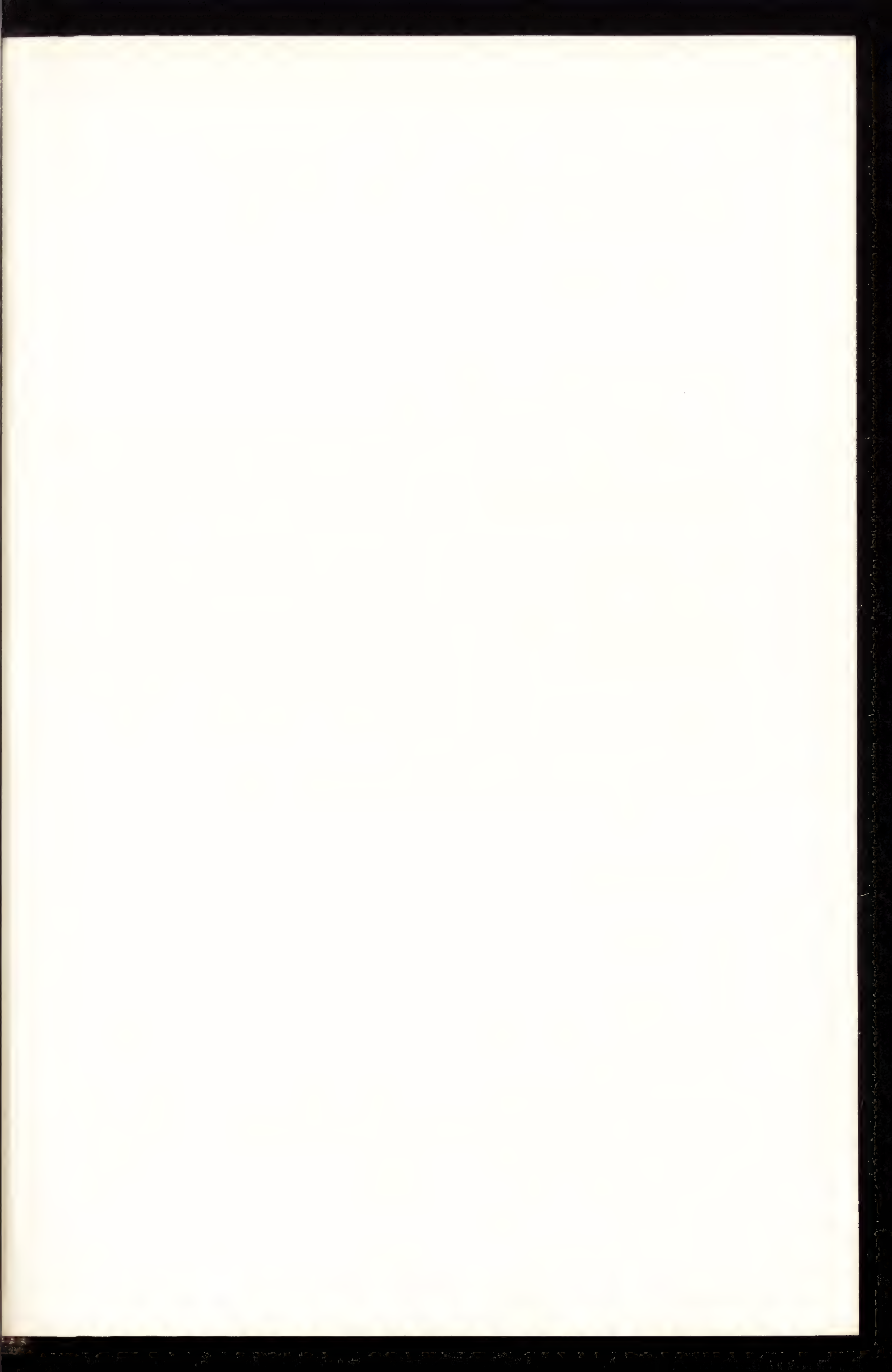
der nach Plinius aus Glas bestand, war wahrscheinlich mit Glasmosaiken geschmückt. Aus Pompeji aber stammen die vier mit Mosaikdarstellungen (Jagdszenen auf blauem Grunde) geschmückten vier Rundsäulen des Neapler Museums; und in Pompeji selbst haben sich noch einige Brunnen- und Nymphäums-Nischen erhalten, die von oben bis unten mit Mosaiken bedeckt sind. Die Schöpfungen dieser Art sind wichtig als technische Vorläufer der großen Mosaik-Nischen der frühchristlichen Kirchen.

Als Tafelgemälde der römischen Kaiserzeit können die hellenistischen Mumienbildnisse Mittelägyptens angesehen werden. Einzelnes der Art besaßen Pariser Sammlungen und die Dresdener Antikensammlung schon seit längerer Zeit. Seit einem Jahrzehnt aber haben die Funde Grafs, von Kaufmanns, Petries und anderer im Fayûm die meisten größeren Sammlungen in den Besitz einiger dieser Bildnisse gebracht, die schon als einzige erhaltene Beispiele antiker Malerei auf Holztafeln und enkaustischer Wachsmalerei von größter Bedeutung sind. Donners Ausführungen über ihre Technik haben uns, anderen Ansichten gegenüber, auch hier überzeugt. Mit packender Lebenswahrheit geben sie bestimmte, scharf ausgeprägte Persönlichkeiten jedes Alters und beiderlei Geschlechts wieder, die uns mit großen, weitgeöffneten Augen anschauen. Die meisten sind Brustbilder ohne Hände. In den älteren Zeiten Ägyptens wurde die typisch behandelte Kopfmaske plastisch ausgearbeitet. Erst in der griechischen Zeit wurden die plastischen Mumienköpfe durch diese gemalten Bildnisse ersetzt. Daß wirklich einige von ihnen bis in die Zeit der Ptolemäer hinaufreichen, wie Ebers annahm, wird nicht von allen Seiten zugegeben. Ihrer großen Mehrzahl nach gehören sie sicher dem 1. und 2. Jahrhundert n. Chr. an; aber gerade in ihnen versprengte Reste der „römischen Reichskunst" zu sehen, erscheint verfehlt. Hellenistisch blieb Ägypten auch in der Römerzeit; und hellenistisch ist die Bildniskunst, deren letzte Ausläufer diese Tafeln sind. Die besten von ihnen sind von einer Breite und Kraft der Modellierung, von einer Frische und Glut der Färbung, zugleich von einer Lebhaftigkeit des Ausdrucks, wie wir sie erst in der europäischen Bildnismalerei des 17. Jahrhunderts wiederfinden. Wie kräftig und derb, aber zugleich wie überzeugend in Ausdruck und Haltung ist das ausnahmsweise in Tempera auf Leinwand gemalte Bild der „Frau Aline" im Berliner Museum! Wie klassisch in den Zügen bei aller persönlichen Wärme der Auffassung erscheint das eine (s. die Abbildung, S. 446), wie schmächtig individuell das andere (s. die Abbildung, S. 447) der beiden Frauenbildnisse aus dem Museum zu Gise! Dazu kommen der männliche Kopf mit unregelmäßigen, derben Zügen im Nationalmuseum zu Kopenhagen, der jüdisch dreinschauende Jüngling und die alte Dame mit den kurzgehaltenen grauen Künstlerlocken im Münchener Antiquarium. Nicht nur eine Kunstwelt, sondern auch eine Lebenswelt für sich tritt uns hier entgegen.



Antinoosbüste des Louvre. Nach Photographie. Vgl. Text, S. 450.

Von Ägypten war auch die Kunst, Bücher mit Textbildern zu schmücken, ausgegangen. Daß auch diese sich durch den Hellenismus in der ganzen Welt verbreitete, ist





a. Wand „vierten Stils" aus der „Casa del Sirico" zu Pompeji.



b. Stuckwand „vierten Stils" aus den Stabianer Thermen zu Pompeji.

Wände „vierten Stils" aus Pompeji.

Nach Photographieen von G. Sommer.

mehrfach bezeugt. Erhalten haben sich nur Schriftenbilder (Miniaturen) der spätesten Zeit des Altertums. Da auch die ältesten von ihnen erst der zweiten Hälfte des 4. Jahrhunderts angehören, so liegen sie eigentlich jenseit der Zeitgrenze, die wir uns in diesem Abschnitt gesteckt haben. Aber als letzte Ausläufer der antiken Malerei mögen einerseits die von Strzygowski veröffentlichten, in den Hauptbibliotheken von Wien und Brüssel sowie in der Barberinischen Bibliothek zu Rom erhaltenen späten Kopien der Kalenderbilder des Chronographen von 354, anderseits die von A. Mai herausgegebenen 58 Abbildungen einer verlorenen Handschrift der „Ilias" in der Ambrosiana zu Mailand und 50 Abbildungen des unvollständigen vatikanischen Codex des Virgil (Nr. 3225) hervorgehoben sein. Die Iliasbilder zeigen schon wieder unbeholfene Einzelformen und Bewegungsmotive. Die Handlungen sind oft zusammenhanglos in weite landschaftliche Hintergründe verteilt. Die Skamanderdarstellungen sind völlige Landschaften. Aber vergleicht man z. B. die Unterweltsbilder dieser Folge mit der Unterweltsdarstellung in den Fresko-Odysseelandschaften des Vatikans, so wird man sich des Abstandes bewußt, der das künstlerische Können der letzten Zeit der Republik von dem Stammeln der Zeit des sinkenden römischen Kaiserreiches trennt.



Die Diana der Epheser. Standbild aus farbigem Marmor im Museum zu Neapel. Nach Photographie von Alinari. Vgl. Text, S. 451.

3. Die römische Bildhauerei.

Die hellenistisch-italische Idealbildnerei hatte in der neuattischen Schule und in der Schule des Pasiteles so ziemlich ihr letztes Wort gesprochen. Die Nachahmung der großen Meister der Vergangenheit war bereits die einzige Losung auf diesem Gebiete geworden. Die nach Rom verschleppten Originalwerke des griechischen Meißels oder Gusses wurden hier mehrfach durch Kopistenhände vervielfältigt, manchmal besonderen Bedürfnissen entsprechend abgeändert, in der Regel dabei aber ihres geistigen Duftes und ihrer künstlerischen Feinheit beraubt. Viele der schon genannten Bildwerke, in denen wir Nachbildungen von Meisterwerken der großen

Zeiten griechischer Kunst erkannten, gehören zu den besten Arbeiten dieser Art. Die schwächeren sind die Durchschnittsantiken unserer Museen.

Zur Zeit Hadrians atmeten die besten Schöpfungen immer noch solches Leben, wie es in den beiden dunkelgrauen Marmor-Kentauren des Aristeas und Papias aus Aphrodisias pulsiert, die das Kapitolinische Museum schmücken. Andere Wiederholungen zeigen, daß beide einen kleinen Liebesgott auf ihrem Rücken trugen, widerwillig der ältere, froh bewegt der jüngere. Natürlich waren Aristeas und Papias, wenn nicht hellenistische Meister, nach denen kopiert wurde, griechische Kopisten hellenistischer Werke. Aber sie waren eben noch gute Techniker; und



Der „Prometheus-Sarkophag" im Kapitolinischen Museum zu Rom. Nach Photographie von Alinari. Vgl. Text, S. 453.

charakteristisch für ihre Zeit ist auch die Wahl ihres Materials. Wie in der Baukunst traten auch in der Bildnerei immer häufiger farbige Marmorarten an die Stelle der vollen, aber bescheidenen Bemalung der weißen Marmorbildwerke. Die Hauptleistung der hadrianischen Bildhauerei aber waren die zahllosen Antinoos-Standbilder und -Büsten, mit denen sie die Kunst- und Kultusstätten des römischen Reiches bevölkerte. Antinoos war bekanntlich ein schöner bithynischer Jüngling, der ausgesprochene Liebling Kaiser Hadrians, dessen Leben zu retten er, einem ärztlichen Aberglauben zu Gefallen, den Opfertod in den Fluten des Niles suchte und fand. Hadrian erzeigte dem geliebten Toten seine schwärmerische Dankbarkeit dadurch, daß er ihn unter die Götter versetzte und befahl, ihm im ganzen Reiche göttliche Ehren zu erweisen. Daher die zahlreichen erhaltenen Statuen und Brustbilder des stattlichen Jünglings mit der breiten Brust, dem ernsten, großen Schnitt der Züge, den vollen Lippen, dem schwärmenden Blicke (s. die Abbildung, S. 448). Dietrichson hat sie neuerdings im Zusammenhang besprochen.

Bald als Bacchus, bald als Hermes, bald als Apollon, nicht selten aber auch in ägyptischer Tracht als Osiris erscheint Antinoos in diesen von schwermütigem Ausdruck beseelten Standbildern und Büsten, die bei allem Eigenleben, das sie auszeichnet, doch nicht sowohl der römischen Bildniskunst als der hellenistischen Idealkunst angehören. Berühmt ist das kolossale Antinoos-Bacchos-Standbild im Rundsaal des Vatikans; berühmt die Büste des Antinoos derselben Sammlung. Eine seiner schönsten Büsten besitzt das Louvre zu Paris. Aber auch im Neapeler, im British, im Berliner Museum und im Albertinum zu Dresden kann man sich an dem Anblick der großen Züge des schönen Bithyniers erfreuen.

Die Römer hatten sich längst gewöhnt, die griechischen Gottheiten als die ihren zu betrachten; Umbildungen griechischer Göttergestalten im Sinne der einheimischen italischen Mythologie beschränkten sich in der römischen Bildnerei daher in der Regel auf die Beigaben. Die lanuvinische Juno Sospita steht mit ihrem über den Kopf gezogenen und vor der Brust zusammengebundenen Ziegenfell kolossal und ernst im Rundsaal des Vatikans. Libera schmückt als weibliches Gegenstück zu dem altitalischen Weingotte Liber heiter und üppig im Pantherfell und Weinkranz den Treppenabsatz des Kapitolinischen Museums. Janus, Flora, Vertumnus, Fortuna sind römische Gottheiten, deren künstlerische Gestaltung ebenfalls auf der Umbildung griechischer Typen beruht.



„Vestalin". Marmorstandbild im Thermenmuseum zu Rom. Nach Photographie von Anderson. Vgl. Text, S. 454.

Selbständige Weiterbildungsversuche wurden einerseits mit Natur-, Stadt- und Volkspersonifikationen, wie sie in der hellenistischen Zeit Gemeingut der griechischen Kunst geworden waren, anderseits mit den fremdländischen Gottheiten angestellt, deren Dienst die Römer, nachdem sie die griechischen Götter längst mit den ihren verschmolzen hatten, jetzt in zunehmendem Maße bei sich einführten.

Daß der einzige sicher überlieferte römische Bildhauername, derjenige des **Coponius**, mit den Standbildern der vierzehn von Pompejus besiegten Völkerschaften verknüpft ist, ist vielleicht kein Zufall. Sicher griechischen Ursprungs aber waren die zwölf kleinasiatischen Städtefiguren des Sockels der Tiberiusstatue, die die dargestellten Städte dem Kaiser im Jahre 20 n. Chr. geweiht hatten. Die „puteolanische Basis" im Neapler Museum ist eine Nachbildung dieses Sockels. Von ähnlichen römischen Schöpfungen größeren Umfangs berichten die Schriftquellen; und nicht selten erscheinen neue Personifikationen jeder Art als einzige Idealgestalten in den römischen Geschichtsreliefs, auf die wir zurückkommen.

Der Anfang mit der **Aufnahme fremder Götter** in den griechischen Olymp und mit der Umformung der fremdartigen in griechische Göttergestalten war schon im hellenistischen Osten gemacht worden. Die vielbrüstige Diana der Epheser ist gerade in römischen Bildwerken erhalten. Schwarz mit gelber Gewandung steht sie z. B. im Museum zu Neapel (s. die Abbildung, S. 449). Schon Bryaxis — schwerlich der bekannte Athener dieses Namens (vgl. S. 356) — hatte in Alexandrien den ägyptischen Serapis dem griechischen Unterweltsgotte Pluton und dem höchsten Himmelsgotte Zeus angenähert; Serapisstatuen beider Arten sind in den Museen Roms

nicht selten. Später gehörte die ägyptische Göttin Isis zu den Lieblingsgottheiten Italiens. Die äußerliche Nachahmung der ägyptischen Formen, Gewänder und Attribute wirkt in den römischen Statuen der Isis und ihrer Priesterinnen etwas theaterhaft, genügte jedoch, um sie in den Augen der Bewohner Italiens ägyptisch erscheinen zu lassen; und ähnlich ging es mit den Darstellungen des Harpokratesknaben, des Anubis und des Kanopos, ähnlich mit den syrischen Göttergestalten des Zeus-Baal und der auf einem Löwen reitenden oder thronenden „Großen Mutter“. Seit Domitian und Commodus trat der assyrisch-persische Mithrasdienst, dem Unsterblichkeitsbewußtsein zugeschrieben wird, hier und da in den Vordergrund. Das Stieropfer gehörte zu seinen heiligen Haupthandlungen; und das Stieropfer durch Mithras in Gestalt eines asiatisch gekleideten Jünglings, in der Regel in eine Höhle oder gewölbte Grotte verlegt, gehörte zu den plastischen Lieblingsdarstellungen der Verfallzeit. In den römischen Museen fehlt es nicht an Bildwerken dieser Art, deren Haltung und Linienführung bis auf die stieropfernden Niken an jener Tempelbalustrade in Athen (vgl. S. 326) zurückgeht. Eins der besten „Mithrasopfer“ besitzt das Museum des Laterans in Rom. Besonders häufig sind die Darstellungen dieser Art in der römischen Provinzialkunst, der z. B. die beiden Mithrasreliefs aus Neuenheim und aus Osterburken in der Karlsruher Altertümersammlung angehören.



Der junge Augustus. Marmorbüste im Vatikan. Nach Photographie. Vgl. Text, S. 454.

Die letzten Anstrengungen der hellenistisch-römischen Idealkunst treten in den Reliefbildern der Marmorsarkophage der Kaiserzeit zu Tage. Trotz F. Matz' vor einem Menschenalter geschriebenen trefflichen Aufsatzes und trotz Roberts großer und gründlicher Ausgabe der erhaltenen Sarkophage ist die Geschichte der Sarkophagbildnerei von der Zeit Alexanders des Großen bis zur Zeit der Antonine, in der die übliche Verbrennung der Leichen und die Beisetzung der Aschenurnen in „Columbarien“ wieder in größerem Umfange der Bestattung der Toten in „fleischverzehrenden“ Steintruhen Platz machte, noch nicht geschrieben. Jedenfalls unterscheiden sich in der späteren wie in der früheren Zeit die in griechischen Ländern gearbeiteten von den in Rom hergestellten Sarkophagen. Deutlicher als diese haben die griechischen Sarkophage in ihrer Gesamtgliederung und im satteldachförmigen Deckel die Erinnerung daran bewahrt, daß sie aus der Nachbildung von Wohnhäusern hervorgegangen waren; und sparsamer und maßvoller ordnet ihr Reliefschmuck sich der Gliederung aller vier Seiten ein, während die römischen Sarkophage, die an Wänden zu stehen pflegten, nur an der Vorderseite und den beiden Schmalseiten, hier aber um so massiger, mit Bildwerk geschmückt wurden. Der Sarkophag in der Kirche Santa Maria sopra Minerva zu Rom, der Herakles im Kampf mit dem Löwen vorführt, wird auch von Robert noch der Zeit der römischen Republik zugeschrieben; der berühmte Sarkophag mit der Darstellung des Hippolyt und der Phädra aus Saloniki, jetzt in Konstantinopel, aber wird in die spätere Kaiserzeit versetzt.

In der eigentlichen römischen Sarkophagkunst der Zeit der Antonine wird das Dach, flacher geworden, manchmal, aber doch nur in Ausnahmefällen, in einen Pfühl verwandelt, auf dem, wie auf altetruskischen Sarkophagen, der Tote ruhend ausgeführt ist. Als Beispiel sei der

Achilleussarg der Kapitolinischen Sammlung angeführt, auf dessen Deckel ein Ehepaar ruht. Die überfüllten Reliefbilder der Wände dieser Sarkophage wurden wegen des Halbdunkels ihrer Standorte in den Vorderfiguren frei und hoch herausgearbeitet. Die figurenreichen Darstellungen sind in der Regel der griechischen Mythologie, manchmal aber auch dem Leben entlehnt. Bevorzugt werden die Mythen von Meleager und Atalante, von Endymion und Selene, von Eros und Psyche, von Pluton und Persephone; auch die Niobidensage, die Orestestragödie, der Leukippidenraub sind beliebt. Den häufigen Schilderungen des bacchischen Thiasos reihen sich die Darstellungen des Meeresthiasos an. Den Giganten- und Amazonenkämpfen, die ein uraltes Erbteil der antiken Kunst waren, folgen Barbarenschlachten aus der jüngsten Vergangenheit. Manchmal scheint die Wahl des Gegenstandes sinnbildlich auf die Geheimnisse des Lebens und Sterbens hinzuweisen: am deutlichsten am „Prometheussarkophag" des Kapitolinischen Museums (s. die Abbildung, S. 450), auf dem die menschliche Seele, von Pallas Athene dem Gebilde des Prometheus in Schmetterlingsgestalt verliehen, dem Entschlafenen auch in Schmetterlingsgestalt wieder entflattert. Selbst erfunden ist fast nichts mehr. Den meisten Motiven läßt ihr hellenistischer Ursprung sich nachweisen. Malerische und plastische Vorbilder müssen zu beliebiger Verwertung in Werkstattvorlagen gesammelt gewesen sein. Die Formensprache, anfangs noch rein und tüchtig, verfällt und verwildert rasch. Schließlich bleiben sogar die Bohrlöcher unverarbeitet stehen. Die Kunst sinkt wieder zum nüchternen Handwerk herab. Um so mehr staunt man über die lange Fortdauer des Bedürfnisses, selbst die Totentruhen mit dem Anschein eines reichen künstlerischen Lebens auszustatten.



Augustus als Feldherr. Marmorstandbild im Vatikan. Nach Photographie. Vgl. Text, S. 454.

In eine ganz andere Welt versetzt uns die römische Bildnis- und Triumphalreliefkunst. Jene ist neuerdings durch Bernouilli, diese, nach Philippis früherem Aufsatz, vor kurzem von Courbaud im Zusammenhang behandelt worden. Auf dem Gebiete der Bildniskunst und der geschichtlichen Reliefbildnerei herrschten römischer Geist und römische Empfindung. Hier handelte es sich um die Darstellung der eigenen Persönlichkeiten der neuen Weltbeherrscher und um die Verherrlichung ihrer Großthaten daheim und an den fernen Grenzen. Diese echte römische Reichskunst ist Wirklichkeitskunst im vollen Sinne des Wortes; und eben weil diese

Wirklichkeitskunst, die freilich hier und dort doch nötig zu haben meint, sich ein ideales Mäntelchen umzuhängen oder zur idealen Nacktheit zurückzukehren, die Thaten und die Persönlichkeiten ihrer eigenen Zeit schildert, wird sie für die Nachwelt von selbst zu einer Geschichtskunst in höherem Sinne als alle absichtlichen Darstellungen längst vergangener Zeiten.

Auch in der römischen Bildnis- und Triumphalreliefkunst herrschte zur Zeit des Kaisers Augustus noch absichtliches Maßhalten im Sinne der neubelebten altgriechischen Überlieferungen; in der Zeit von Titus bis Trajan zeitigte diese Kunst ihre eigensten, frischesten und kühnsten Triebe; zur Zeit Hadrians trat abermals ein kurzer Rückschlag im Sinne der Wiederbelebung des Griechischen im Römischen ein. Nach Hadrian ist der Verfall unaufhaltsam. Zur Zeit Konstantins ist es auch auf diesem Gebiete mit der Schöpferkraft der Antike völlig zu Ende.

Die plastische römische **Bildniskunst** ist zunächst **Bürgerkunst**. Gerade in den Büsten, den Stand- und Sitzbildern der römischen Bürger und ihrer Frauen und Töchter hat sie ihr Bestes geleistet, und gerade in ihren Leistungen dieser Art erkennen auch wir, wie schon angedeutet, ein echtes, von unabsichtlicher Unmittelbarkeit der Auffassung getragenes Eigenleben, wie es sich selbst in den hellenistischen Bildnisbüsten, so individuell auch sie in ihrer Art sind, noch kaum offenbart. Auf die wesentlichen Züge der Köpfe aber beschränkt die römische Bildnisplastik ihre Hauptaufmerksamkeit. Das übrige pflegt sogar mehr oder weniger nach hergebrachten Vorschriften angeordnet, ja in manchen Fällen auf Vorrat gearbeitet zu sein. Von den herculaneischen Frauenstandbildern im Dresdener Albertinum zeigt das ältere eine Frau mit schönem, aber doch persönlich belebtem Kopfe, während die beiden jüngeren noch etwas allgemeine Züge tragen. Tracht und Faltenwurf sind griechisch. Die beiden herculaneischen Reiterstandbilder aus der Familie Balbus im Neapeler Museum zeigen schon großgeschnittene, kluge, lebendige römische Köpfe. Und welche Natürlichkeit, verbunden mit priesterlicher Strenge und Hoheit, atmen noch die Züge der „Vestalin" im Thermenmuseum, deren Standbild schon der Zeit nach Trajan angehört! (S. die Abbildung, S. 451.) Unter den Büsten der frühen Kaiserzeit ragt das Bild der sogenannten „Klytia" im British Museum hervor: eine keusche, anmutige Frauenblüte, die aus einem Blumenkelch hervorwächst.

Die römische Bildniskunst ist sodann aber auch **kaiserliche** Kunst im vollsten Sinne des Wortes. Die Stand- und Sitzbilder, Büsten und Köpfe der römischen Kaiser und ihrer männlichen und weiblichen Angehörigen sind Geschichtsurkunden, so gut sie Denkmäler der künstlerischen Weiter- und Rückbildung der Kaiserzeit sind. Der gute Geist der edlen Kaiser spiegelt sich in diesen Köpfen nicht minder lebendig wieder als die Gemeinheit der Cäsaren, die zu den Geißeln der Menschheit gehörten. Ob die dargestellten Herrscher in der Friedenstoga als Vorsitzende des Senats, in dem über den Hinterkopf gezogenen Mantel als Oberpriester, im Harnisch als Feldherren oder nackt als Götter und Heroen erscheinen, ist dabei künstlerisch ziemlich gleichgültig.

Gleich der Kopf des jugendlichen Augustus im Vatikan! (S. die Abbildung, S. 452.) Etwas Besseres, Wahreres, Reineres gibt es auf diesem Gebiete nicht. Dann das berühmte Standbild des alternden Kaiser Augustus, das, in Prima Porta gefunden, ebenfalls in der vatikanischen Sammlung aufgestellt ist! (S. die Abbildung, S. 453.) Als Feldherr, eine Anrede an seine Truppe haltend, steht er im Harnisch da; der rechte Arm ist, die Rede begleitend, erhoben; der Panzer ist mit einem hellenistischen Reliefbild geschmückt, das Himmel und Erde in großartigen Naturpersonifikationen und die Herrschaft der Römer auf dem Erdball veranschaulicht; die Lippen sind geschlossen, obgleich sie reden; aber sprechend sind die ganzen Züge gestaltet; das innere Leben liegt auch hier im Kopfe. Der Delphin mit dem Amor zu seinen Füßen weist

auf Aphrodite, die Stammmutter des julischen Geschlechts, zurück. Das Kapitolinische Museum bewahrt das schöne weibliche Sitzbild, in dem man die Enkelin des Augustus, die ältere Agrippina, zu erkennen meint (s. die untenstehende Abbildung). Das Motiv der sitzenden Gewandstatue ist auch hier hellenistisch; aber der kluge, lebendige Kopf ist ganz von römischem Geiste erfüllt. Eine gute Büste des Tiberius im Eichenkranz steht im Louvre; die Echtheit der geistvollen Caligulabüste im Kapitolinischen Museum wird bezweifelt; berühmt ist die sitzende, zeusartig gehaltene Kolossalstatue des Claudius im Lateran. Nero ließ es sich nicht nehmen, sich selbst als Bronzekoloß, der den Koloß von Rhodos an Höhe übertraf, vor seinem goldenen Hause aufzustellen. Als Meister dieses Werkes, das Plinius als Beispiel des Verfalls der Erzgußtechnik anführt, wird freilich wieder ein Grieche, Zenodoros, genannt. Bei den Nerobüsten kommt vorübergehend ein ganz kurzer Bart zum Vorschein, z. B. am Bronzekopf der vatikanischen Bibliothek. Im übrigen blieb die Sitte, sich ganz glatt zu rasieren, bis zur Zeit Hadrians bestehen. Erst Hadrian kehrte zum kurzen kräftigen Vollbart der guten Griechenzeit zurück. An den Büsten der Kaiserinnen kann man den Wandel der Haartrachten studieren. Hadrians Gattin Sabina im Kapitolinischen Museum ist, nach Helbigs Ausdruck, „ein Bravourstück der damaligen Marmortechnik“. Die Köpfe Mark Aurels, gut als Bildnisse, zeigen schon schwächere Kunst. Sein vielgenanntes ehernes Reiterstandbild auf dem Kapitol hat trotz seiner Mängel 1300 Jahre später wieder vorbildlich gewirkt. Im 3. Jahrhundert werden die Kaisertypen immer barbarischer, wurde ihre Ausführung immer lässiger, wenngleich die Büsten des „Satans“ Caracalla (gest. 217) noch von auffallendem Leben erfüllt sind. Ein Anflug von mittelalterlicher Starrheit spricht bereits aus dem Kolossalkopf im Hofe des Konservatorenpalastes zu Rom, den wir mit Eugen Petersen für den Kopf Konstantins der Großen halten können.



Die ältere Agrippina. Marmorbildwerk im Kapitolinischen Museum zu Rom. Nach Photographie.

Den Übergang zu den Triumphalreliefs bilden die römischen Barbarendarstellungen. Der Kopf eines jungen Germanen im British Museum zu London, der Kopf einer jungen Germanin

in der Ermitage zu St. Petersburg und die drei kolossalen Dacierköpfe im Vatikan gelten als Mustertypen auf diesem Gebiete.

Die **Triumphalreliefs** der römischen Kaiserzeit beginnen mit dem **Friedensaltar**, der „ara pacis Augustae", der 13 v. Chr. vom Senat zu Ehren des Augustus auf dem Campus Martius gestiftet, 9 v. Chr. eingeweiht wurde. Seine Bruchstücke erkannt zu haben, die in verschiedene Sammlungen (Palazzo Fiano, Villa Medici, Vatikan zu Rom, Uffizien zu Florenz, Louvre zu Paris) zerstreut worden sind, ist ein Verdienst Fr. von Duhns; aber erst Eugen Petersen hat ihn uns vor kurzem greifbar näher gebracht. Die Außenseite seiner von korinthischen Pilastern begrenzten Umfassungsmauer wurde durch einen mit kunstvollem Mäander verzierten wagerechten Streifen in zwei Stockwerke geteilt; das untere war mit einem überaus reichen,



Relief vom Titusbogen in Rom. Nach Photographie. Vgl. Text, S. 457.

in stilisierte Blüten auslaufenden Akanthusgeranke ausgefüllt; das obere zeigte zu beiden Seiten der Eingangspforte ein Stieropfer; an der Mitte der Rückseite war das längst als Muster hellenistisch-anthropomorphischer Naturdarstellung bekannte Relief der drei Elemente (in den Uffizien zu Florenz) angebracht, während der Festzug, in dem die kaiserliche Familie einherschritt, sich, von diesem Bilde der Elemente ausgehend, an den beiden anderen Mauerseiten zum Stieropfer der Eingangsseite hinbewegte. Der Reliefstil ist, obgleich er zwei Flächen (Hochrelief und Flachrelief) verwertet, noch streng und edel; die Züge der Dargestellten zeigen die feinste Bildnisähnlichkeit. Das Ganze, das sich in dekorativer Beziehung deutlich an den „zweiten Stil" der pompejanischen Wandmalerei anschließt, erweckt eine gute Vorstellung von der Reinheit und Frische der Kunstsprache des augusteischen Zeitalters.

In den drei großen Kriegergruppenreliefs vom **Bogen des Claudius** in der Villa Borghese zu Rom heben die vorderen Gestalten sich noch höher vom Flachrelief der zurückstehenden ab als am Friedensaltar. Eine weitere Entwickelung im römischen Sinn aber tritt dann im Bildwerk des **Titusbogens** zu Tage. Die beiden Hauptdarstellungen, die den Triumph des Titus nach der Zerstörung Jerusalems verherrlichen, schmücken die inneren Bogenlaibungen. Auf der

einen Seite erscheint der Kaiser selbst im Gedränge des Gefolges auf seinem Siegesviergespann, dessen Rosse Roma am Zügel führt (s. die Abbildung, S. 456). Auf der anderen Seite ist der Triumphzug veranschaulicht, in dem die Beutestücke aus dem Tempel Jehovas, einschließlich des siebenarmigen Leuchters, zur Schau getragen werden. Eine stilistische Weiterbildung zeigen diese Darstellungen vor allem in der größeren Raumvertiefung, die durch die Anwendung von drei Reliefflächen anstatt zweier erreicht wird; und ein frischer Wirklichkeitssinn atmet aus diesem Gedränge edler, kecker, leicht bewegter Gestalten, denen ihre ursprüngliche Farbe und Vergoldung ein noch reicheres Leben verlieh.

Der Zeit Trajans gehören die erst 1873 ausgegrabenen und wieder aufgerichteten Forumschranken an. An den Innenseiten sind die sogenannten „Suovetaurilia“, Schaf, Schwein, Stier, die Tiere des großen römischen Staatsopfers, dargestellt. An den Außenseiten erscheint Trajan in verschiedenen Handlungen als Wohlthäter der Römer. Der Reliefstil hat einen weiteren Schritt zum Malerischen gemacht. Alle Gebäude des Forumshintergrundes spiegeln sich im flachen Wandrelief wieder.



Ein Stück der Trajanssäule in Rom. Nach Photographie.

Der Trajansbogen in Rom ist abgebrochen. Seine trefflichen Reliefdarstellungen, von denen acht anmutige Rundplatten, die das Leben des Kaisers verherrlichen, später dem Konstantinsbogen einverleibt worden sind, zeigen eine höchst anziehende Mischung von realistischer Kraft und ererbtem Stilgefühl.

Noch an ihrem Platze aber steht die Trajanssäule. Die Reliefs des marmornen Spiralbandes, das sich in dreiundzwanzig Windungen an ihr emporschlingt, stellen die siegreichen Kriege des Kaisers gegen die Dacier dar. Die einzelnen Gestalten sind bis 75 cm hoch; und wer sie zählen wollte, würde ihrer mehr denn 2500 finden. Zwei Feldzüge und die schließliche Flucht der Dacier sind mit allen ihren Einzelheiten kräftig, realistisch und lebendig geschildert. Der rasche Wechsel der Bilder mag den verständnisvollen Beschauer, wie E. Petersen sagt, „mit mehr und mehr sich steigernder Spannung erfüllen“. Zuletzt sinkt Decebalus, der Feldherr der Besiegten, von römischen Reitern verfolgt, „mit dem Sichelschwert sich den Hals durchschneidend, an einer Eiche nieder“. Es ist doch eine echte Geschichtskunst, die die Römer sich in dieser Darstellung erobert haben; und wenn man in der Ausführung auch verschiedene Hände erkennt, von denen, auch wohl absichtlich, die unten beschäftigten in flacherem, die oben beschäftigten in höherem Relief arbeiten, so geht doch ein gewaltig einheitlicher Zug durch die ganze Schöpfung (s. die obenstehende Abbildung).

Reliefs von Ehrendenkmälern Hadrians und Mark Aurels haben sich im Konservatorenpalast erhalten. Auch die acht Platten mit kaiserlichen Staatsaktionen, die den Langseiten der Attika des Konstantinbogens eingefügt worden, gehen, wie Petersen nachgewiesen hat, auf Mark Aurel zurück. Die große Reliefspirale an der Säule Mark Aurels aber ist auch in den bildlichen Darstellungen nur eine Nachahmung ihres sechzig Jahre älteren Vorbildes. Sie schildert in einundzwanzig Windungen den Feldzug des Kaisers gegen die Markomannen. Nur selten finden sich neue, originelle Züge. Selbst das Eingreifen des als anthropomorphisches Naturbild veranschaulichten Jupiter Pluvius, der die Römer mit strömendem Wasser erquickt, die Barbaren mit feindlichen Schloßen erschreckt, ist früher schon ähnlich dargestellt worden. Die Reliefart ist schon erheblich weniger plastisch: das Hintereinander wird öfter wieder durch ein Nebeneinander ausgedrückt. Die landschaftlichen Zuthaten reißen die plastische Anordnung nicht selten auseinander. Ein Nachlassen der künstlerischen Kräfte ist unverkennbar.

Das Beispiel dieser Säulenreliefs wirkte dann auf die plastischen Darstellungen des Severusbogens ein, der 201 n. Chr. zu Ehren eines Triumphes des Kaisers über die Parther errichtet wurde. Kein Bogen ist so reich mit Reliefs geschmückt wie dieser; aber keine anderen Reliefs zeigen in solchem Maße wie diese den Niedergang des plastischen Gefühls. In der Anordnung der Züge durch weite Landstrecken tritt vollends das unperspektivische Nebeneinander, manchmal in Zickzacklinien von vier bis fünf Gliedern, an die Stelle des perspektivischen Hintereinanders. Man könnte der Anordnung nach meinen, wieder vor assyrischen Reliefs jüngeren Stils zu stehen. Dabei ist die Formensprache im einzelnen roh und mißverständlich.

Daß man, als im 4. Jahrhundert Konstantin dem Großen ein Triumphbogen errichtet werden sollte, sich gezwungen sah, den Bogen Trajans und andere Denkmäler zu plündern, um etwas zu stande zu bringen, ist das stärkste Armutszeugnis, das diese Zeit sich ausstellen konnte. In der That zeigen die eigenen Zuthaten der konstantinischen Zeit eine Armut der Erfindung, einen Mangel an Beherrschung der Formen und ein Unvermögen, sich künstlerisch auszudrücken, die deutlich genug das Ende der antiken Kunst verraten; und ein Jahrtausend und noch ein Jahrhundert dazu sollten darüber hingehen, bis die Nachwelt reif war, an die besseren Leistungen des Altertums wieder anzuknüpfen.

4. Die römische Klein- und Zierkunst. — Schlußwort.

In dem ausgedehnten Schönheitsreiche der Kleinkunst und des Kunstgewerbes, dem unzählige Gebrauchsgegenstände, Schmuck- und Prunkstücke als echte, wenn auch oft wenig umfangreiche Kunstwerke angehören, herrschen abwechselnd oder nebeneinander die Gesetze der Baukunst, der Bildnerei und der Malerei, überall von dem selbständigen Naturrecht der Zierkunst durchbrochen und getragen. Die erhaltenen Gegenstände des Kunsthandwerks der römischen Kaiserzeit sind vorzugsweise aus Stein, Thon, Bronze oder Edelmetallen gebildet. Holzarbeiten haben sich kaum erhalten, gewebte Stoffe, von Ägypten abgesehen, nur in dürftigen Resten. Die Verzierungen der Kunstgegenstände sind jetzt häufiger plastischer als flächenhafter Art. Auch die Thongefäßbildnerei hatte längst auf den Schmuck der Malerei, in dem wir sie in Griechenland und in der hellenistischen Frühzeit Italiens schwelgen sahen, zu gunsten der Zieraten in halb erhabener Arbeit verzichtet; und unzählige erhaltene Thonlämpchen schließen sich in der Zweckmäßigkeit ihrer Form und der Sinnigkeit ihrer Verzierungen den übrigen Thongefäßen an.

Den höchsten Wert haben die Goldschmiede- und Juwelierarbeiten. Die Silberschätze von Pompeji, Boscoreale, Hildesheim u. s. w. haben wir in der Hauptsache als hellenistische Arbeiten

angesprochen (vgl. S. 371). Die römischen Stücke unterscheiden sich ab und zu durch lateinische Erzeugerinschriften von diesen, manchmal auch durch reichere, aber weniger organisch eingefügte Verzierungen. Entspricht der prachtvolle Hildesheimer Silber-Krater im Berliner Museum (vgl. S. 369) mit dem durch Amoretten und Seetiere belebten stilisierten Rankenwerk unserer Vorstellung von hellenistischer Kunst, so kommen die ganz mit naturalistischen Zweigen umrankten Vasen, wie das pompejanische Gefäß mit den Rebzweigen im Neapler Museum und das herrliche Boscoreale-Gefäß mit den Olivenzweigen im Louvre zu Paris (s. die nebenstehende Abbildung) unserer Vorstellung von der Entwickelung der Zierkunst zum Beginn der Kaiserzeit bereits näher. In den Kameen ist es schon wegen der Darstellungen, die die römischen Kaiser verherrlichen, leichter, die Grenze zu ziehen; aber die Prachtkameen der ersten Kaiserzeit, wie die berühmte Gemma Augustea des Wiener Antikenkabinetts, die Gemma Tiberiana der Pariser Staatssammlung und die Gemma Claudiana im Haager Kabinett, lassen sich an stilvollem Schwung der Gesamthaltung und an geistvoller Feinheit der Arbeit doch nicht mehr mit den Ptolemäerkameen (vgl. S. 372) vergleichen; und ähnlich geht es mit den Münzen der Kaiserzeit; echt römisch ist das As mit doppelgesichtigem Januskopfe auf der einen, dem Schiffsschnabel auf der anderen Seite. Die römischen Kaisermünzen, die zum Beginn der Kaiserzeit wie zur Zeit Hadrians die Neubelebung griechischer Empfindung verraten, sind doch nur nüchterne Wiederholungen griechischer Vorbilder; und nach Hadrian tritt auch auf diesem Gebiete ein rascher Verfall ein.


Boscoreale-Gefäß im Louvre zu Paris. Nach Engelmann, „Pompeji“.

Die reichste Fülle künstlerisch gestalteter und verzierter Gebrauchsgegenstände hat sich in Marmor- und Bronzearbeiten erhalten. Die Sammlungen Roms und Neapels sind reich an Tischen, Sesseln, Dreifüßen, Lampenhaltern, Untersätzen und Prachtgefäßen aus weißem und farbigem Marmor. Die Verzierungen werden im Laufe der Zeit auch hier immer üppiger. Tisch- und Dreifußfüße pflegen wie starke und elastische Löwentatzen gebildet zu sein. Am oberen Ende des Tischbeins, in dem die Übergänge durch akanthisierende Pflanzenmotive verdeckt sind, tragen Löwenköpfe zuweilen die Platte. Auch sitzende Sphinxe ersetzen wohl die Tischbeine. Dem dreibeinigen pompejanischen Marmortische im Neapler Museum schließen sich die schönen Tische an, deren Füße oder breitere Untersätze, reich verziert, an dem Wasserbecken pompejanischer Atrien, z. B. im Hause des Cornelius Rufus, erhalten sind. Auf den vatikanischen Kandelaber mit vierseitiger Basis, dessen spiralförmiger Schaft nur einzelne stehende Akanthusblätter hervortreibt, folgt das vatikanische Kandelaberpaar auf dreiseitiger Basis, dessen Schäfte den Akanthus im Vollbesitze seiner dekorativen Allmacht zeigen (s. die untere Abbildung).


Römischer Marmorkandelaber im Vatikan. Nach Photographie von Alinari.

Feiner, geistvoller, griechischer erscheinen zumeist die Bronzegeräte. Die Beine der Dreifüße oder Tische, die Schäfte der Kandelaber, die Stützen der Sessel sind in der Bronze schlanker und zierlicher gebildet als im Marmor. Den Löwen- und Pantherfüßen gesellen sich dem entsprechend öfter zierliche Bockfüße; die Ornamente werden, den kleineren Flächen entsprechend, zierlicher durchgebildet. Pompeji hat der Nachwelt die größte Auswahl kleiner Kunstwerke dieser Art überliefert, deren schönste im Museum von Neapel stehen. Berühmt ist der Silen, der mit einer Anstrengung, die sich in jeder seiner Bewegungen kundgibt, in der Linken einen Schlangenring emporhält, der offenbar bestimmt war, ein schweres Gefäß zu tragen. Mit Recht bewundert wird der zierliche Dreifuß, dessen Ring über elastischen, reich verzierten Tierbeinen mit Pantherfüßen von sitzenden Sphinxen mit hochaufragenden Flügeln getragen wird (s. die nebenstehende Abbildung). Die größte Fülle verschiedener Gestaltung zeigen die Lampenständer von den niedrigsten Untersätzen bis zu den höchsten und schlanksten „Kandelabern", von den einfachen, für eine Lampe bestimmten Haltern bis zu mehrarmigen, reichgegliederten Trägern. In der Regel deckt eine Platte den Ständer; nicht selten aber werden die Lampen auch mit Bronzekettchen an den Armen aufgehängt; und dann ist der Ständer manchmal als natürlicher Baumstamm mit Ästen gebildet; oder es entwickeln sich an der notwendigerweise breiteren Fußplatte kleine plastische Lebensbilder, die meist dem bacchischen Kreise entlehnt sind.

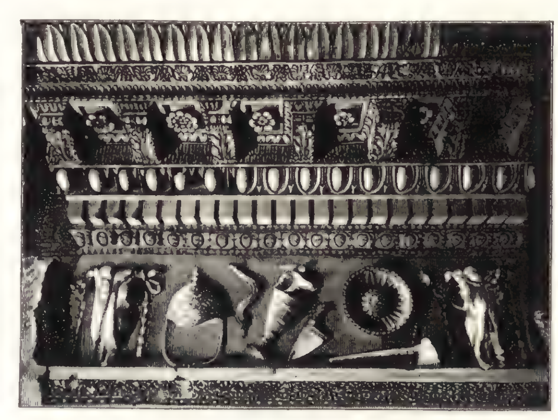


Pompejanischer Dreifuß im Museum zu Neapel.
Nach Photographie von Sommer.

Vom Standpunkt strengsten Stilgefühls aus wird sich nicht alles verteidigen lassen, was die griechisch-römischen Kunsthandwerker in Rom, Etrurien und Pompeji hervorgebracht haben; aber da wir die Überlegenheit ihres Stilgefühls über das unsere in den meisten Fällen anerkennen müssen, wirkt es doch befreiend, zu sehen, daß sie ab und zu die Einfälle ihrer Einbildungskraft der gegebenen Gesetzmäßigkeit voranstellten. Alles in allem haben nur die Ostasiaten es in gleichem Maße wie die Griechen und Römer verstanden, die Grundformen der Geräte und Geschirre zugleich verwendbar und anmutig, die Verzierungen zugleich verständig, sinnig und phantasievoll zu gestalten; und von dem Allerbesten, was die Griechen auf diesem Gebiete geschaffen, hat sich, von den bemalten Thongefäßen abgesehen, obendrein nur wenig erhalten.

Zum Schlusse müssen wir uns das Wesen und den Werdegang der römischen Ornamentik noch einmal im Zusammenhang vergegenwärtigen. Neben den Mäandern, dem Wellenbande, dem Flechtbande, dem Eierstabe in dorischer und lesbischer Gestaltung, der Perlenschnur und dem Zahnschnitt, neben den dem Osten entsprossenen Rosetten, Palmetten- und Lotosfriesen war auch die fortlaufende Pflanzenranke ein uraltes Erbteil hellenischer Kunst. Das Akanthusblatt und andere Naturblätter hatten sich, die Pflanzenranke umwerbend, ebenfalls

bereits in der griechischen Zierkunst ihr Heimatrecht erobert. Tier- und Menschengestalten und stilisierte Blüten verschiedener Art hatten sich ihnen zugesellt. Frucht- und Blumengewinde in Gestalt von Halbkränzen, die, manchmal mit Bändern geschmückt, von Stierschädeln herabhingen, hatten sich in der hellenistischen Zeit ausgebildet. In der Kaiserzeit wurden alle diese Motive gelegentlich festgehalten, verwertet, zusammengehäuft, aber auch weiterentwickelt. Die einfachen geometrischen Formen der guten alten Zeit wurden zunächst mehr und mehr abgestoßen; die Pflanzengewinde, Naturblätter und Ranken wurden immer reicher und weicher, immer üppiger und natürlicher ausgebildet; öfter als bisher wurden ganze Flächen von ihnen übersponnen; daneben aber wurden auch leblose Gegenstände, Töpfe, Instrumente, Trophäen und flatternde Bänder in eigentümlicher Weise dekorativ verwendet; und hier und da regte sich auch in den Pflanzenornamenten bereits ein neuer Schematismus, der der Rückkehr zu geometrischen Formen die Wege wies.


Ein Stück vom Fries und Sims des Vespasianstempels in Rom. Nach Eugen Petersen.

Die Häufung der altererbten Bestandteile der architektonischen Verzierungen tritt uns schon an den im Tabularium zu Rom aufbewahrten Fries- und Kranzgesimsstücken von Tiberius' Neubau des Konkordiatempels und vom Vespasianstempel entgegen; das Üppigste und Prächtigste der Art leistet die Umrahmung der „reichen Thür“ zu Baalbek, in der kaum ein geschichtlich überliefertes Motiv ausgelassen ist. Im Fries der Thermen des Agrippa erscheinen Delphine, Dreizacke und Muscheln zwischen Palmetten, am Fries des Vespasianstempels zugleich die Opfergeräte, Kannen, Beile, Messer als neuartige Zieraten neben den Stierschädeln und Rosetten (s. die obenstehende Abbildung). Stilllebenartig gehäufte Trophäen füllen einige Kapitelle, aber auch z. B. die Würfelflächen des Sockels der Trajanssäule. Wie ganze Flächen von Pflanzenrankengewinden gefüllt werden, zeigen, von den Gefäßen abgesehen, z. B. die unteren Mauerteile des Friedensaltars des Augustus, dann, in weiterer Entwickelung, das prächtige Relief aus Quitten- und Zitronenzweigen im Lateran-Museum zu Rom.


Akanthisierender Pflanzenrankenfries im Lateran-Museum zu Rom. Nach Photographie von Alinari. Vgl. Text, S. 462.

Die Weiterentwickelung der stilisierten Pflanzenrankenkunst hat A. Riegl gründlich untersucht, die Fortschritte der natürlichen Pflanzenzweigbildungen hat Fr. Wickhoff vortrefflich

dargelegt. Während es mit der stilisierenden Richtung abwärts ging, bewegte die naturalisierende Richtung sich in aufsteigender Linie. In der stilisierenden Zierkunst wurden die alten Elemente der Pflanzenranke und der wechselständig unterbrochenen Palmettenranke immer mehr akanthisiert. Akanthusblätter legten sich immer aufdringlicher um die Stengel der Pflanzenranken, schoben sich immer weiter in die Palmetten oder stilisierten Lotosblüten hinein, bis sie diese wie jene schließlich verdrängten. Schon zwei erhaltene Friese vom Nerva-Forum zeigen Endpunkte dieser Bewegung, die trotz des anscheinenden Fortschritts in naturalistischem Sinne, der wegen der Unnatur der Akanthusmotive an dieser Stelle nur scheinbar war, einen Rückschritt in die Fesseln des Schemas bedeutete. Man vergleiche das S. 461 abgebildete Friesstück des Lateran-Museums.



Pilaster vom Grabmal der Haterier im Museum des Laterans. Nach Wickhoff.

Die natürliche Pflanzenornamentik aber entwickelte sich, dem figürlichen Relief entsprechend, immer weiter im malerischen Sinne. Der Platanenzweig in einem bekannten Relief des Thermen-Museums zu Rom ist noch plastisch natürlich durchgebildet; jenes Quitten- und Zitronenrelief des Laterans geht, indem es Schatten- und Lichtwirkungen zur Geltung bringt, schon weiter in der malerischen Richtung. Vollendet erscheint diese in den köstlichen Pilastern vom Grabmal der Haterier im Museum des Laterans. Hohe, rosenumrankte Vasen, auf deren oberem Rande Vögel sitzen, erheben sich über Kirschzweigen, die ihren Fuß umgeben. Hier ist nicht jedes Blatt, jede Blüte plastisch der Natur nachgebildet, sondern Stengel, Blätter, Knospen und Blüten erheben sich in verschiedener Höhe über dem bewegten Grunde und müssen mit ihrem ursprünglichen Farben- und Licht- und Schattenspiele den vollen Schein natürlichen Lebens in künstlerisch fein gestimmter Abklärung erzeugt haben. Hier zeigt sich, im zweiten Jahrhundert n. Chr., die römische Kunst auf Wegen, die in der That von denen der altgriechischen Kunst weit abliegen (s. die nebenstehende Abbildung). Eine Rückbildung aber zeigt dann schon jener mit Weinlaub und Reben gefüllte Pilaster des Lateran-Museums, der das Relief wieder in einen Rahmen von der Höhe seiner höchsten Flächen „versenkt".

Die ganze hellenistisch-römische Ornamentik hatte übrigens in allen ihren Phasen nach geschlossener zentraler oder symmetrischer Anordnung innerhalb der Zierflächen gestrebt. Die Verzierungsart des sogenannten „unendlichen Rapports", die die Flächen mit einem Netz von gleichmäßig wiederholten Mustern überzieht, die an den Rändern halb abgeschnitten sind und dadurch die Vorstellung unendlicher Fortsetzung erwecken, lag nicht im Sinne der griechisch-römischen Kunst. Aus dem alten Orient aber scheinen Ansätze zu einer „unendlichen" Flächenverzierung nach Griechenland, aus dem hellenistischen Osten doch auch nach Italien gelangt zu sein. Riegl macht auf vereinzelte Anklänge an den „unendlichen Rapport" in pompejanischen Stuckrelief-Felderdecken und auf den pompejanischen Mosaiksäulen im Neapler Museum aufmerksam; und er fügt in Bezug auf jene hinzu: „Es sind dies die direkten und nächstverwandten Vorläufer der sarazenischen Polygonalornamentik mittels eckig gebrochener Bänder." So regen sich überall im Verfall des Alten die Keime des Neuen.

Hatte die griechische Kunst schon im Gefolge Alexanders des Großen als schöne Tochter eines nordischen Wunderlandes die heißen Gestade des Induslandes betreten, so folgte die hellenistisch-römische Kunst den Legionen der Kaiserzeit bis in die fernsten Provinzen, zu denen sie ihre Adler trugen. Die römische Baukunst hielt sich dabei in den eigentlichen Reichsgrenzen und ließ sich, wie wir an Beispielen, die uns genügen müssen, gesehen haben, an den Grenzen überall von der Gesittung der Nachbarn leise beeinflussen. Ein Stück orientalischer Üppigkeit nahm sie im fernen Osten an, ein Hauch afrikanischer Wüstenfreiheit belebte sie an den dunklen Südgrenzen des Reiches. Gallische und germanische Kraft und Derbheit spiegelten ihre Werke am Rhein, an der Mosel und in Frankreich wieder. Wie die übrigen Künste sich in den Händen der nordischen Barbaren unter hellenistisch-römischem Einflusse zur römischen Provinzialkunst entwickelten, und wie die ganze hellenistisch-römische Kunst weit über die Ostgrenzen des Reiches hinaus bei Parthern, Sassaniden und Indoskythen Wurzeln schlug und neue, fremdartige Sprossen trieb, ja wie sie selbst in Indien und China ihren Einfluß geltend machte, werden wir in anderem Zusammenhange verfolgen. Ganz verloren gegangen ist „das Erbe der Antike" in keinem Teile der Alten Welt. Es anzutreten aber blieben zunächst die Völker Europas berufen; und ihnen ist es auch in den dunkelsten Zeiten des Mittelalters nicht völlig entschwunden. Was die Griechen in ihrer nationalen Zeit auf künstlerischem Gebiete entdeckt und empfunden haben, was sich in ihrer internationalen Zeit von selbst den neuen Bedürfnissen angepaßt hat, was die Römer ihnen nachempfunden und mit ihren Legionen in alle Welt getragen haben, klingt in den Jahrhunderten, die auf die Völkerwanderung folgen, immer noch laut und vernehmlich aus einem Meere fremdartiger Tonarten hervor, um schließlich, als seine Zeit gekommen war, mit elementarer Macht, der Macht der Klarheit, Wahrheit und Schönheit, wieder hervorzubrechen und abermals auf Jahrhunderte hinaus die Führung in der Kunst der Menschheit zu übernehmen.

Nach der Zeit des gotischen Mittelalters, die, vielleicht ohne es zu wissen und zu wollen, die größte Entfernung von der Antike bezeichnete und doch von selbständigem großen Stilgefühl beseelt war, hat erst die neueste Zeit es hier und da und hat sie zuerst es mit vollem Bewußtsein versucht, sich ganz von der Bevormundung durch die klassische Überlieferung zu befreien; aber es muß sich erst zeigen, ob diese Bewegung von Dauer ist, und ob ihr die Kraft innewohnt, Formen zu schaffen, die sich an selbständigem künstlerischen Leben und natürlichem Stilgefühl mit denen der Griechen und Römer zu messen im stande sind.

Fünftes Buch.

Die heidnische Kunst in Nordeuropa und ihre Ausläufer in Westasien.

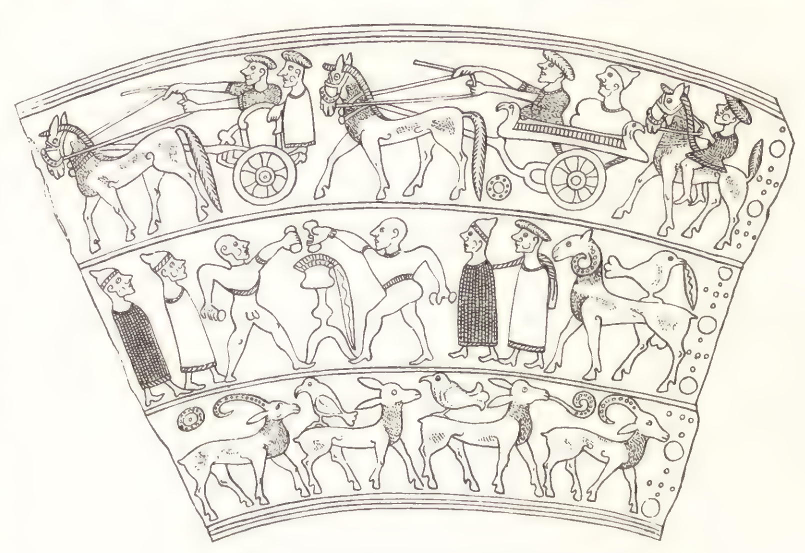
I. Die heidnische Kunst nördlich der Alpen von der Hallstattstufe bis zur Wendenzeit.

1. Die Kunst der Hallstatt- und La Tènestufe.

Von der Schilderung hoher, freier und reifer Kunstwerke müssen wir, an die vorgeschichtliche Kunstentwickelung in Nordeuropa anknüpfend, noch einmal zur Betrachtung unvollkommener und anfänglicher Gebilde zurückkehren. Die klassische Stätte der ersten Eisenzeit nördlich der Alpen ist das Gräberfeld von Hallstatt in Oberösterreich, das vor einem halben Jahrhundert von Fr. von Sacken ausgegraben und beschrieben worden ist. Man spricht daher von der Hallstattzeit, richtiger von der Hallstattstufe, um die ganze Gesittung der mitteleuropäischen ersten Eisenzeit zu kennzeichnen. Die spätere nordische Bronzezeit, die wir bereits kennen gelernt haben (vgl. S. 33), geht der älteren Hallstattkultur großenteils noch parallel. Das Eisen, das die Formensprache des früher gereiften Südens mit sich brachte, hatte die östlichen Alpenländer eben schon erobert, als der eigentliche Norden Europas es noch ablehnte. Während in der älteren Hallstattzeit (700—500 v. Chr.) der südliche Einfluß eher von der Balkan- als von der Apenninenhalbinsel gekommen zu sein scheint, ist die jüngere Hallstattzeit (500—300 v. Chr.) von der gleichzeitigen und älteren italienischen Kunst abhängig, die wir kennen gelernt haben (vgl. S. 392 ff.). „Die erste Weltwirkung der italienischen Kunst“ nennt Hoernes den Einfluß, den sie auf den jüngeren Hallstätter Kulturkreis ausgeübt hat. Man unterscheidet zwei Zonen „hallstättischer“ Gesittung, eine südliche und eine nördliche. Die südliche, als deren Träger illyrische, den Venetern Oberitaliens stammverwandte Völker gelten, reicht von der Adria bis Mittelsteiermark, die nördliche, die vermutlich von keltischen Stämmen getragen wurde, erstreckt sich von hier bis zur Donau, greift nach Böhmen und Schlesien aus, wendet sich dann aber donauaufwärts gen Westen bis über die Quellen der Donau, ja über den Rhein hinaus.

Meinungsverschiedenheiten bestehen in Bezug auf manche künstlerische Arbeiten „Hallstätter“ Fundortes. Man streitet darüber, ob sie im österreichischen Ostalpenlande nach südlichen Vorbildern gearbeitet oder fertig aus dem Süden eingeführt worden sind. Schon A. B. Meyer wies darauf hin, daß die von ihm veröffentlichte, im Linzer Museum liegende Sichelfibel mit langem Prachtgehänge fern von Hallstatt das Licht der Welt erblickt habe; Hoernes und andere

Forscher halten es für erwiesen, daß der berühmte, im Hofmuseum zu Wien verwahrte Eisendolch von Hallstatt, dessen Bronzegriff in einen aus Vogelhälsen gebildeten, mit geometrisierten nackten Männchen besetzten Ring ausläuft, aus dem italischen Süden nach dem Norden verschlagen worden ist; und auch der vielgenannte Plattenwagen von Strettweg in der Grazer Sammlung, auf dem ein Hirschopfer mit dünnen, formenarmen Tier- und Menschengestalten in vollplastischer Ausführung dargestellt ist, wird von den meisten heutigen Forschern dem italischen Kunstkreise zugeschrieben, den wir kennen gelernt haben (vgl. S. 392 ff.). Wenn aber die Süd-Hallstätter so gut wie die Veneter illyrischen Stammes waren, so läßt sich nicht einsehen, weshalb die „Situlenkunst", die die Hallstattstufe am besten kennzeichnet, auf die Veneter beschränkt geblieben sein soll; und eine gewisse kräftig barbarische Art scheint die im Hallstattbezirke gefundenen Bronzeblechdarstellungen in der That von den in Italien gefundenen zu unterscheiden. Wir glauben daher doch mit Wilh. Gurlitt und anderen, daß Situlen und Gürtelbleche dieser Art unter unmittelbar griechisch-östlichem Einfluß auch in den Alpenländern selbst erzeugt worden sind. Von dem Eimerdeckel aus Hallstatt ist schon die Rede gewesen (vgl. S. 395). Die Situla von Kuffarn in Niederösterreich, jetzt im Hofmuseum zu Wien, zeigt nur am oberen Rande einen Bildstreifen. Ein Wettrennen, ein Faustkampf vor Preisrichtern um einen Preishelm und ein Gelage sind dargestellt. Die Bewegungen sind äußerst lebendig, die Formen aber bei aller Deutlichkeit vielfach mißverstanden. Daß wir hier keiner aus sich heraus erwachsenen, sondern einer entlehnten, ja verwilderten Kunst gegenüberstehen, ist von vornherein klar.



Die Situla von Watsch (abgerollt). Nach Joh. Ranke.

Die Situla von Watsch (s. die obenstehende Abbildung) im Laibacher Museum, die zuerst von Hochstetter beschrieben wurde, trägt drei Streifen übereinander: auf dem untersten wieder einen Tierfries, der aus einem fleischfressenden Löwen und aus sieben Steinböcken mit Pflanzenranken im Maul besteht, auf dem mittleren wieder einen Faustkampf und ein Gelage, auf dem obersten wieder Wagenfahrten, Ausritte und Pferde, die an der Leine geführt werden. Die stulp- und starknasigen Männerköpfe mit den kreisförmigen Augen schauen durchaus nordisch-barbarisch drein.

Von den **Gürtelblechen** dieses Stils ist dasjenige von Watsch, wohl noch im Privatbesitze, am bekanntesten. Der kriegerische Zweikampf zweier Streiter zu Roß, den es darstellt, steht einzig in der illyrischen Bronzeblechkunst da. Der Gegensatz der Bewegung der Kämpfenden

zu der Ruhe der Pferde, auf denen sie sitzen, zeigt freilich die Unbeholfenheit und Unselbständigkeit dieser Kunst. Eines der Gürtelbleche vom Magdalenenberge bei St. Marein im Museum zu Laibach zeigt das der östlichen Zierkunst entlehnte Flechtband, ein anderes fabelhafte Flügelwesen mit Tier- und Menschenköpfen, die ebenfalls dem Osten entstammen. Ob nun alle diese Gegenstände südlich der Alpen oder ob einige von ihnen auch im Alpenlande selbst erzeugt worden sind: die Abstammung von der archaischen ostgriechischen Kunst steht allen ihren Darstellungen an der Stirn geschrieben; und Hoernes hat recht, wenn er ihr Verhältnis zu ihrer Mutterkunst mit den Worten „Entlehnung, Umbildung, Rückbildung" kennzeichnet.

Die Hallstätter Fibelformen (s. die beigeheftete Tafel „Nordisch-heidnische Kunst u. s. w.", Fig. a—c) von ihrer ältesten Brillengestalt und der Halbkreisform mit Fußschleifen durch alle Sichel- und Bogenbildungen hindurch bis zur La Tènefibel herab zu verfolgen, oder die Bronze- und Eisenwaffen der Hallstattstufe ihren Formen und Verzierungen nach mit denen der gleichzeitigen nordischen Bronzezeit zu vergleichen, können wir nicht als unsere Aufgabe ansehen; ja es würde uns nicht einmal weiterbringen, die kleinen Tier- und Menschenfiguren aus Bronze oder Thon, die in Gräbern der Hallstattstufe gefunden wurden, ihrer Formenentwickelung nach näher zu untersuchen. Lehren uns die unbeholfenen, bald geometrischer, bald naturalistischer gemeinten bronzenen oder thönernen Rundfiguren, unter denen Rinder mit geschweiften Hörnern, Pferde mit dünnen Hälsen und steifen Beinen, Vögel mit breitem Schnabel die typischsten Erscheinungen, menschliche Gestalten, von Reitern abgesehen, ziemlich selten sind, doch keine Entwickelung kennen, die wir nicht schon in der Vorgeschichte Griechenlands und Italiens verfolgt hätten; und haben wir die Vogel- und Pferdekopfendungen an bronzenen Geräten und Werkzeugen dieser Stufe doch, vorgreifend, schon in der gleichzeitigen nordischen Bronzezeit kennen gelernt (vgl. S. 34). Charakteristisch sind die Rinder an dem Bronzebecken von Hallstatt im Wiener Hofmuseum (s. die obere Abbildung, S. 467) und die vogelförmigen Bronzegefäße aus Ungarn in derselben Sammlung, charakteristisch aber auch die Bronzegehänge mit Pferdekopfansätzen aus Jezerine im Museum zu Serajevo in Bosnien.

Eigentümliche Gebilde der Hallstattzeit begegnen uns noch am ersten in der Thonplastik. Die Haus- und Gesichtsurnen haben wir, gerade weil sie im eigentlichen Gebiete der Hallstattkultur nicht vorkommen, großenteils aber auch wirklich einer früheren Zeit angehören, schon weiter oben besprochen (vgl. S. 36). Der älteren Hallstattstufe aber gehören die merkwürdigen Thongebilde aus Ödenburg in Ungarn an. Eine Anzahl großer schwarzer Urnen des Wiener Hofmuseums ist mit roh vor dem Brand eingerissenen Dreieckmustern verziert, die am Hals in deutliche, wenngleich völlig geometrisierte Menschenfiguren von putzigem Ansehen übergehen (s. die untere Abbildung, S. 467). Die Köpfe sind manchmal gar nicht, manchmal über langen Hälsen als Kreise oder Vierecke angedeutet. An den Dipylonstil erinnert hier nichts; aber die Gestalten sind hier nicht minder schematisch geometrisiert als dort. Ebenfalls aus Ödenburg stammen merkwürdig gestaltete Beispiele der symbolischen „Mondbilder": auf Füße gestellte thönerne Mondsicheln mit aufrecht gebogenen Hörnern, die in einander zugewandte Vorderabschnitte (Protomen) von Rindern und Widdern übergehen.

Merkwürdig sind auch die plastischen Thongebilde aus einem Grabhügel bei Gemeindelebarn in Niederösterreich, zahlreiche Tiergestalten, Menschenfiguren und Töpfe, die im Wiener Hofmuseum aufbewahrt werden. Eine Urne ist an ihrem oberen Rande mit Vögeln besetzt, während an der Stelle, wo ihr Bauch sich verengt, nach Szombathys Herstellung plastische



Nordisch-heidnische Kunst von der Hallstattstufe bis zur Wikinger-Zeit.

Nach Hoernes (e), Købke (s), Sophus Müller (i, k, l, m, n, p, q, r), Ranke (a, b, c), Sal. Reinach (f, g, h), Schnaase (o) und Undset (d).



Reiter und formlose stehende Menschenfiguren angebracht waren. Andere Urnen haben henkelartige Seitengriffe, die in Stierköpfe auslaufen.

Besondere Züge zeigt endlich die polychrome Thonplastik der Hallstätter Zeit. Verhältnismäßig selten ist sie im eigentlichen österreichischen Hallstattgebiet. Von „der Wies“ in Steiermark aber stammt z. B. die Scherbe einer Urne, die an Bauch und Hals mit roten Mäandern auf gelbem Grunde geschmückt war. Häufiger sind polychrome Gefäße im nördlichen und westlichen Gebiet der Hallstattkultur. Gefäße von roter und schwarzer Graphitfarbe mit weißen Einlagen in vertieften Ornamenten von reich geometrischer Gestaltung sind im südlichen Oberbayern, wo Naue sie untersucht hat, aber auch in Baden nicht selten; und ähnliche Töpfe kommen in Schlesien vor. In den Museen zu Karlsruhe und Breslau kann man sich davon überzeugen. Schon L. Lindenschmit hielt diese polychrome Hallstattkeramik für germanisch, und was man dagegen eingewandt hat, überzeugt uns nicht völlig.


Bronzebecken der Hallstattzeit. Nach Hoernes. Vgl. Text, S. 466.

Überblicken wir die Hallstatt-Ornamentik als Ganzes, so tritt die Unmöglichkeit hervor, ihr einen einheitlichen Charakter zuzuerkennen. Überall lassen sich örtliche und zeitliche Verschiedenheiten feststellen; überall aber kreuzen sich die bodenwüchsigen Verzierungen mit fremden Schmuckströmungen. Die Tierornamentik spielt besonders in plastischen Vogel-, Pferde- und Rinderkopfendungen eine Rolle. Das rein Geometrische herrscht im Flachornament an manchen Orten vor, tritt aber in größeren Mustern und Linienspielen auf als bisher. Sehr oft verdrängen, wie in der nordischen Bronzezeit, Buckel- und Warzenverzierungen die geometrisierenden Bildungen. Dem Geradlinigen gesellt sich überall das Gerundete, Gerollte und Gebogene; die hängenden Halbbogen und Bänder sich bäumender Wellen gehen weit über den Begriff des geometrischen Stils hinaus. Wenn man Gewicht darauf legt, in manchen Erscheinungen, wie in Reihen verbundener Spiralen, ein Nachleben gerade der mykenischen Ornamentik zu sehen, so vergißt man zu fragen, weshalb der Hallstattornamentik dann andere wesentliche Züge der mykenischen Zierkunst fehlen. Aber eine starke Beeinflussung durch östliche Kunstrichtungen, insbesondere durch die altertümliche griechische Kunst auf ihrer orientalisierenden Stufe, kann manchen Erscheinungen der Hallstattzierkunst durchaus nicht bestritten werden. Was ihr dabei geradeswegs aus dem Südosten selbst und was ihr auf den Umwegen über den Süden und Südwesten zugeflossen, ist nur selten deutlich erkennbar. Erkennbar aber ist überall bei blecherner Dünne der Geräte ein gewisser Sinn für frische, volle, kräftige Linienspiele und das Bestreben, die aus der Fremde überlieferte Formensprache den eigenen Bedürfnissen und dem eigenen Geschmacke anzupassen.


Urne der Hallstattzeit von Gemeinlebarn. Nach Hoernes. Vgl. Text, S. 466.

Der Hallstattkultur parallel geht die Kultur der ersten Eisenzeit in den Landschaften jenseit des Schwarzen Meeres, dessen Küsten, wie diejenigen Mittelitaliens und Siziliens, schon früh von Griechen besiedelt worden waren. Allmählich entwickelte sich hier aus der

Mischung griechischer und skythischer Elemente eine eigene Gesittung mit ziemlich gleichartigen Altertümern, die von den südrussischen Steppen bis zum Altai und Jenisei in Sibirien reichte. Vorausgegangen war ihr östlich der Wolga die sogenannte „sibirische Bronzezeit", in der Tierköpfe und Tiere, wie Vögel, Steinböcke, Bären, manchmal einzeln, manchmal zu zweien, in den Knäufen von Messer- und Dolchgriffen eine Rolle spielen, aber auch Leichensteine bereits in roher Menschengestalt erscheinen. In der ersten Eisenzeit entfaltete sich dann besonders in den Kaukasusgegenden eine Kunst, die durch Virchows Forschungen über die Grabstätten in Koban und Kalakent in hellem Glanze den Grüften entstiegen ist. Diese kaukasische Kunst ist ihrer Technik nach in erster Linie Metallkunst, und Bronze ist noch ihr Hauptmetall; ihrem Inhalt nach aber ist sie vornehmlich Tierkunst, und die einheimische kaukasische Tierwelt ist ihr Gebiet, so gut wie die sibirische Tierwelt sich in der sibirischen Bronzekunst wiederspiegelt. Eine Fülle von Tierfiguren aus gegossener Bronze ist aus den Gräbern von Koban und anderen Orten zu Tage gefördert worden. Teils scheinen sie nur um ihrer selbst willen gegossen, dann aber doch als Hängeschmuck benutzt worden zu sein, teils bilden sie Verzierungen an Geräten, Waffen, Schmuckgegenständen und Gürtelschlössern. Den vollplastischen Tiergestalten schließen sich Tierzeichnungen auf gravierten Bronzeblechen, hauptsächlich wieder Gürtelblechen, an, deren sonstige lineare Verzierungen in etwas anderer Führung aus den verschiedenen Elementen zusammengesetzt sind, die wir in der Hallstattkunst kennen gelernt haben. Eine Besonderheit der Zierkunst dieser kaukasischen Bronzeblechplatten ist der blaue, rote und grünliche Grubenschmelz, mit dem ihre Vertiefungen ausgefüllt wurden.

Besonders lehrreich sind die Bronzegürtel aus den transkaukasischen Gräbern. Die reichste Ausbeute haben die Gräber von Kalakent geliefert. Nur spärlich mischen in den gravierten Zeichnungen dieser Gürtelbleche sich Menschengestalten, von Virchow dann als Jäger aufgefaßt, unter die Stiere, Hirsche, Pferde, Steinböcke, denen sich Fabeltiere in seltsamen Zusammensetzungen anreihen (s. die Abbildung, S. 469). Nach Virchow ist diese Kunst eine selbständig vom Osten, nicht aber vom Südosten, also nicht von Assyrien, beeinflußte kaukasische Kunst. Hoernes sieht gerade hier überall barbarische Nachahmung mykenischer Vorbilder. Die Frage ist schwerlich spruchreif; aber daß südliche Einwirkung bei der Mischung des Kunststils der ersten Eisenzeit der Kaukasusländer nicht mit im Spiele gewesen sein sollte, erscheint allerdings ausgeschlossen.

Deutlich tritt dieser Einfluß dann in dem „Goldfunde von Vettersfelde" zu Tage, dessen mit reicher Tierornamentik versehene Goldblechplatten im Berliner Antiquarium liegen. In der Lausitz gefunden, sind sie versprengte Reste skythisch-frühgriechischer Kunst von den Kolonien am Schwarzen Meer. Andere sehen skythisch-gotische Arbeiten der Völkerwanderungszeit in ihnen; aber ihre Verzierung mit Tierreihen und Tierkämpfen weist auf einen Zusammenhang mit der kaukasischen Gürtelblechkunst hin. Sie gehören wahrscheinlich noch dem 6. Jahrhundert v. Chr. an. Schwierig, wie die Bestimmung der Entstehungszeit fast aller südrussischen und sibirischen Fundstücke, ist auch ihre Einreihung in den entwickelungsgeschichtlichen Zusammenhang. Wenn Kondakoff, der bekannte russische Archäologe, auch die älteren Fundstücke von Koban erst den ersten Jahrhunderten n. Chr. zuschreibt, so ist das freilich als widerlegt anzusehen; recht aber hat er unzweifelhaft, wenn er die jüngeren Werke der sibirischen Abteilung der Ermitage zu St. Petersburg, jene merkwürdigen, mit derber, phantastischer Tierplastik in durchbrochener Arbeit geschmückten Zierplatten (vgl. S. 473), für Erzeugnisse der Völkerwanderungszeit erklärt. Erst die Zukunft kann volles Licht über die Entwickelung und den Einfluß der Kunstsprache der weiten, von Hochasien bis tief ins europäische Rußland hereinreichenden Ländergebiete verbreiten.

Gallisches, Germanisches, Skythisches, Slawisches sind in der nord- und mitteleuropäischen Kunst, die auf die Hallstattstufe folgte, nicht immer zu trennen. Der Rassenunterschied machte sich in den künstlerischen Arbeiten dieses Kreises weniger deutlich bemerkbar als die Gemeinsamkeit der Lebensbedingungen. Von einer heidnischen nordischen Baukunst dieses Zeitalters können wir schon deshalb nicht reden, weil den erhaltenen Burg- und Befestigungswällen und Mauern kein künstlerisches Leben innewohnt, die eigentlichen Gebäude aber, die fast überall von Holz errichtet waren, sich nicht erhalten haben. Zu einer Bildnerei in großem Stile, der die Religion der Gallier und Germanen nicht förderlich war, finden sich nur vereinzelte Ansätze. Eine eigentliche Malerei fehlt dieser heidnischen Kunst durchweg. Hauptsächlich handelt es sich um Werke der Kleinkunst, des Kunstgewerbes und der Verzierungskunst.

Auf die Hallstattstufe, die bis um 300 v. Chr. reicht, läßt man in Europa die La Tène-Stufe folgen, die um 100 n. Chr. der römischen Provinzialkunst Platz macht. Diese herrscht etwa von 100 bis 350 n. Chr. Was zwischen 350 und 500 n. Chr. entstanden ist, pflegt man die Kunst der Völkerwanderungszeit zu nennen. Was zwischen 500 und 750 n. Chr. geschaffen, aber bezeichnet man in Frankreich und Deutschland als Merowingerkunst, in Skandinavien als „jüngere Eisenzeit“, auf die in heidnischer Zeit dann im Norden noch die „Wikingerkunst“, im Osten Europas die Kunst der ungarischen Heidenzeit und die „Wendenkunst“ folgen. Die Wikinger- und Wendenzeit geht erst im 11. Jahrhundert n. Chr. zu Ende. Die Einführung des Christentums schließt diese ganze Kunststufe als solche überall ab, dieser Abschluß aber erfolgt in verschiedenen Ländern eben zu sehr verschiedenen, durch Jahrhunderte getrennten Zeiten.



Gürtelblech aus einem Grabe von Koban. Nach Virchow. Vgl. Text, S. 468.

Die Kunst der La Tène-Stufe schließt sich zunächst an die der jüngeren Hallstattzeit an. La Tène, die Stätte, nach der diese Gesittungsstufe seit F. Kellers und V. Groß' Ausführungen benannt worden, weil ihr die ersten, zugleich die vorbildlichen Fundstücke derselben angehören, ist eine Untiefe bei dem Dorfe Marin am Neuenburger See. Die Erzeuger und ursprünglichen Träger der La Tène-Kultur sind die Kelten, die Gallier, in der Schweiz, in Frankreich und am Oberrhein. Doch erobert ihre Kultur, das eigentliche Hallstattgebiet zunächst in großem Bogen umgehend, sich den germanischen Norden, England, den vorderen Osten Europas und Oberitalien, von wo wenigstens einige ihrer Erscheinungen ausgegangen sind. Im westlichen Mitteleuropa bereitet sie der römischen Provinzialkunst, an anderen Orten der Kunst der germanischen Völkerwanderungszeit den Boden. Sie selbst ist so wenig eine einheitliche Urkunst wie die Hallstattkunst, vielmehr wie diese aus der Mischung südlicher und östlicher Elemente mit einheimischer Überlieferung und angeborener Empfindung entstanden, im ganzen aber doch einheitlicher geschlossen als jene.

Die La Tène-Zeit ist im Gegensatze zur ersten Eisenzeit, der Hallstattstufe, die voll entwickelte Eisenzeit. Von einer Kunst der La Tène-Zeit aber kann nur mit großen Einschränkungen die Rede sein. Die städtebauenden Gallier waren zugleich ein praktisches und ein kriegerisches Volk. Eiserne Waffen und Werkzeuge waren ihre Haupterzeugnisse; und ihren Waffen und Werkzeugen gewährten sie häufig gar keine, in der Regel nur bescheidene Verzierungen. Selbst ihre Schmuckgegenstände aus Gold oder Bronze erzielen einen wirkungsvollen Eindruck mehr durch ihre zweckmäßige Grundform als durch ihre künstlerische Durchbildung. In ihrer künstlerischen Durchbildung aber macht die dünne, blecherne Formensprache der Hallstattkunst jetzt volleren,

massigeren Bildungen und kräftigeren Profilierungen Platz. Offene bronzene Armringe laufen oft in stempelförmige oder schalenartige Endknöpfe aus (s. die Tafel bei S. 466, Fig. d). Eine Tierkopffibel gehört an einigen Orten der früheren La Tène-Zeit an. Die ausgebildete La Tène Fibel wird durch den federnden Doppelspiralkopf und den zurückgebogenen Nadelhalter gekennzeichnet. Bronzene Ketten enden manchmal in Haken von tierköpfiger Gestalt.

Die eigentliche La Tène-Ornamentik hat fast nie mehr den streng geometrischen, aber doch auch nirgends einen naturalistischen Charakter. Die Linien werden oft einwärts gebogen und pflanzenstengelartig geschwungen. Neben den Spirallinien, die immer noch eine Rolle spielen, tritt das Triquetrum, das Dreibein, in den Vordergrund (Tafel, Fig. e). Aufgerollte Enden sind an der Tagesordnung. Flammenförmige „Fischblasen", wie die Gotik sie wieder aufnahm und weiter bildete, treten hinzu. Grinsende Menschenantlitze starren uns hier und da entgegen. Die Tierfiguren aber werden arabeskenhaft verschnörkelt und laufen an allen Enden, an Hörnern, Füßen, Schwänzen, selbst am Maule in pflanzenartige Ranken aus, denen sich manchmal frühklassische Vorbilder nachfühlen lassen.



Bronzene Kriegerfigur aus der La Tène-Zeit. Nach Hoernes.

Lehrreich für die Neigung der heidnischen Kunst Mittel- und Nordeuropas, lebende Wesen in die toten Linienspiele hineinzusetzen, ist die Entwickelung der „Antennengriffe" der Schwerter und Dolche der Bronzezeit (vgl. S. 30 und 32) zu annähernd menschlichen Gestalten. Reinach hat diese Entwickelung gut gekennzeichnet. Unsere Tafel bei S. 466 zeigt in Fig. f einen solchen Dolchgriff französischen Ursprungs im Museum von Saint-Germain.

Im Metallschmuck gewinnt die durchbrochene, frei zu Tage liegende Arbeit eine selbständige Bedeutung; und gerade in den Arbeiten dieser Art tritt, wie die in Fig. g der Tafel bei S. 466 abgebildete Bronze des 3. Jahrhunderts v. Chr. aus den Gräbern der Champagne zeigt, die La Tène-Ornamentik in ihrer vollen Durchbildung hervor. Farbigen Glanz verleiht den eingeschnittenen Linien der La Tène-Verzierungen manchmal der „Blutglas"-Schmelz; auch Korallenplättchen und künstliche farbige Pasten werden auf die Bronze gelegt. Blaue und gelbe Glasarmbänder und Bernsteinperlen bringen farbiges Leben anderer Art.



Die Töpferei macht keine anderen Fortschritte, als daß sie sich der Drehscheibe bedienen lernt. Die Münzen der La Tène-Zeit sind Nachbildungen griechischer, makedonischer und massaliotischer Vorbilder. Anfangs sind die Vorbilder noch erkennbar. Später werden auch sie völlig verrankt und verschnörkelt.

An kleinen Tieren in Bronze und Thon ist an manchen La Tène-Fundstätten kein Mangel. Unter den Tieren spielt der Eber, das gallische „Totemtier", das auch auf Münzen vorkommt, eine Rolle. Aber auch an Menschenfigürchen fehlt es nicht. Eine kleine bronzene Kriegerfigur aus Idria im österreichischen Küstenlande (s. die obenstehende Abbildung) ist nach Hoernes eines der besten Erzeugnisse der La Tène-Plastik. Ihre Formengabe ist, von dem etwas zu groß geratenen Kopfe abgesehen, bei aller archaischen Gebundenheit ziemlich rein und verständig.

Trotz aller Mischung, aus der sie entstanden, zeigt die ausgebildete La Tène-Kunst doch ihr eigenes Antlitz; und die Rolle, die sie als Vermittlerin zwischen den Formen des klassischen Altertums und des christlichen Mittelalters spielt, verleiht ihr eine gewisse Weltbedeutung. Diese Bedeutung hat sie aber nur deshalb erlangt, weil sie das Fremde, das ihr zugeflossen, mit selbständigem, keineswegs geschmacklosem Stilgefühl zu verarbeiten verstanden hat.

2. Die heidnische Kunst des Nordens von der Zeit der römischen Provinzialkunst bis zur Wikinger- und Wendenzeit.

Infolge der römischen Eroberungen gewann die hellenistisch-römische Kunst einen solchen Einfluß auf die altgallische und die altgermanische Kunst, die hier zunächst in Betracht kommen, daß aus ihrer Vermischung eine „römische Provinzialkunst“ entstand. Die Baukunst dieser Richtung (vgl. S. 436) stand jedoch noch vollständig auf dem Boden der römischen Weltkunst; und ihre Malerei zeitigte nur verkümmerte Ausläufer der hellenistisch-römischen Art. Das eigentliche Gebiet der römischen Provinzialkunst, die übrigens römischer am Rhein, selbständiger im eigentlichen Gallien auftrat, waren die Bildnerei und die Kleinkunst.

Griechisch-römische Kunstwerke waren massenhaft in das Gebiet der La Tène-Kunst eingeführt worden; aber auch römische Künstler oder doch Kunsthandwerker ließen sich in ihm nieder; und bald fanden sich, häufiger in Gallien als in Germanien, eingeborene Lehrlinge, die sich in der Kunst der Eroberer unterweisen ließen. Selbst über die Reichsgrenzen hinaus waren Werke der römischen Kleinkunst an der Hand des Handels gewandert, wie römische Bronzen sich vereinzelt hoch im Norden und fern im Süden gefunden haben. Die eigentliche gallisch-römische und germanisch-römische Provinzialkunst aber hielt sich in den Reichsgrenzen, in Deutschland also, abgesehen vom Rhein, innerhalb des Limes, des von den römischen Eroberern errichteten Grenzwalles, der, 550 km lang, die Provinzen Rätien und Obergermanien vom freien Norddeutschland trennte.

Daß in der römischen Provinzialkunst auf heute deutschem und heute französischem Boden der Mithrasdienst sich besonderer Beliebtheit erfreute, ist schon bemerkt worden (vgl. S. 452). Im übrigen sind die idealen Bestrebungen dieser Kunst natürlich noch weit geringer anzuschlagen als diejenigen der gleichzeitigen Kunst am Tiberstrande. Die Beispiele, in denen die verhunzte hellenistisch-römische Formensprache dazu herhalten mußte, mythologische Vorstellungen der Gallier oder der Germanen zu umkleiden, sind keineswegs selten, aber lehrreicher in kulturgeschichtlicher als in kunstgeschichtlicher Beziehung. Römische Gesamthaltung bei gallischen Einzelheiten zeigen z. B. der unerfreuliche große Apollon von Lillebonne im Louvre zu Paris und die zahlreichen ehernen Götterstatuetten, die man in den Museen von Bordeaux und von Boulogne kennen lernt. Fremdartiger wirken Gebilde wie die archaisch-steife und doch verschnörkelte Gestalt der „gallorömischen Venus“, die man z. B., aus weißem Thon geformt, im Museum von St.-Germain-en-Laye sieht, und die Gestalt des wie Buddha mit untergeschlagenen Beinen dasitzenden gallorömischen Gottes, den Reinach, der beide Typen direkt aus dem hellenistischen Ägypten nach Gallien verschlagen glaubt, für einen ägyptisierenden Merkur erklärt. Auch diese Gestalt lernt man am besten im Museum von St.-Germain kennen (s. die Tafel bei S. 466, Fig. h).

Frischer tritt uns die gallisch- und germanisch-römische Provinzialkunst in ihren realistischen Leistungen entgegen. Gallisch-römische Tierfiguren, wie die Bronzen der Museen zu Lyon und St.-Germain-en-Laye, verraten eine Art von selbständiger Unterströmung. Die realistischen Reliefdarstellungen der Grabmäler aber zeigen bei aller Tüchtigkeit doch nur den großen Abstand, der die Provinzialarbeiten von der hauptstädtischen Kunst scheidet. Kräftig sind in ihrer Art auf deutschem Boden noch die Reliefs des Denkmals der Sekundiner zu Igel bei Trier, bei aller Roheit lebendig empfunden die Reliefs der Grabmäler von Neumagen im Trierer Museum (Abschied, Heimkehr von der Jagd, Schulszene, Abgabendarbringung)

und die Darstellungen am Grabstein des Schiffers Blussus im Mainzer Museum, die vorn den Schiffer mit den Seinen, auf der Rückseite sein Schiff zeigen. Am Ende der römischen Provinzialbildnerei stehen so ungeschlachte Gestalten wie die Caritas im Museum zu Compiègne, die wieder an die altionischen Sitzbilder vom Didymaion bei Milet (vgl. S. 245) erinnert, und wie der gallische Krieger im Musée Calvet zu Avignon, der in der Tracht des 4. oder 5. Jahrhunderts n. Chr. erscheint.

Wenn übrigens in den ersten Jahrhunderten nach unserer Zeitrechnung die römische Provinzialkunst die La Tène-Kunst, die damals den Norden beherrschte, auch zurückdrängte, so hat sie sie doch niemals völlig aufgesogen. Gerade in der Kleinkunst zeigt es sich, wie sie von ihr durchsetzt wird und sich ihr anschmiegt. Die Bogenfibel der römischen Provinzialkunst z. B., deren Bogen meist mit dem Nadelhalter aus einem Stücke gegossen sind, ist deutlich aus der Bogenfibel der La Tène-Zeit hervorgewachsen, und das west-europäische sogenannte Barbaren-Email, das die Felder für den Schmelzfluß in die Bronze eingräbt (Grubenschmelz), anstatt es auf der Zierfläche mit Drahträndern zu umgeben (Zellenschmelz), geht gar bis auf die Hallstattkunst zurück.

Je weiter nach Norden man kommt, desto durchsichtiger wird der Schleier der hellenistisch-römischen Gesittung, der sich über das La Tène-Gebiet gelegt hatte. Besonders lehrreich aber ist die Einwirkung der über die Nordgrenzen des Reiches ausgeführten Gegenstände des römischen Kunsthandwerks auf die Kunstübung der freien germanischen Länder, die niemals von den Römern besetzt gewesen. Findet sich z. B. die Firma des Publius Cipus Polibus doch so gut wie auf Bronzegefäßen, die in Pompeji gefunden worden, auch auf solchen, die in Jütland, auf Falster, in Ungarn und in England ausgegraben worden sind.

Sophus Müller hat nachgewiesen, daß diese Einwirkung, solange das römische Kaiserreich blühte, eine so starke war, daß man zu jener Zeit von einer germanisch-römischen Ornamentik reden konnte, die weit in die Völkerwanderungszeit hinein fortlebte, allmählich aber echt germanische Elemente, die sie neben den römischen enthielt, herausarbeitete. Die jütischen Thongefäße aus der früheren Kaiserzeit, die im Kopenhagener Museum aufbewahrt werden, zeichnen sich durch reine Formen und eine nicht sowohl reiche als gute und übersichtliche Ornamentik aus. Breite, mit Parallellinien und Querstrichen gefüllte Bänder legen sich bald wagerecht, bald senkrecht, oft in eigenartigen Mäanderbildungen, selten in rundlicher Anordnung über das Gefäß. Die alten geometrischen Elemente der Zierkunst tauchen gelegentlich alle wieder auf. Bedeutsam aber ist es, daß, von verschwindenden Ausnahmen und einzelnen unmittelbaren Nachahmungen einfacher Motive abgesehen, das römische Pflanzenornament von den nordischen Recken jener Tage nicht angenommen wird. Wie überall das Pflanzenornament erst auf die geometrische und die Tierornamentik folgt, so zeigt sich hier, daß die Pflanzenmotive von Völkerschaften, die noch nicht reif für sie sind, auch wo es an Vorbildern nicht gefehlt haben kann, nicht beachtet, weil nicht verstanden werden. Die Tierornamentik der „germanisch-römischen“ Zierkunst des Nordens aber lehnt sich einerseits an hellenistisch-römische Gestaltungen an, wie sich das z. B. in dem Vierfüßerfries eines silbernen Bechers des Kopenhagener Museums und in dem barbarisierten Seepferd- und Seebockfries des Kieler Museums (s. die Tafel bei S. 466, Fig. i) zeigt; anderseits aber treibt sie aus sich heraus die Keime einer neuen Tierornamentik hervor, die sich überall hervorwagt, wo ein Eckfeld, eine Spitze, ein Ende sich ihr darbietet. An Schwertknäufen, Henkeln, Beschlägen sieht man plötzlich diese Tierköpfe auftauchen, die, wie Sophus Müller gezeigt hat, nicht natürlichen Vorbildern entlehnt, sondern

der ornamentalen Phantasie entsprungen sind, die in willkürliche Formen Tierköpfe hineinsieht, um sie zunächst durch Bezeichnung der Augen, dann der Schnauze als solche kenntlich zu machen. Die Köpfe zeigen bald den Typus von Vogel-, bald von Vierfüßerköpfen. Man betrachte z. B. das Mundblech einer Schwertscheide und die Krönung eines Schwertknaufes im Kopenhagener Museum (s. die Tafel bei S. 466, Fig. k und l). Daß diese Tierornamentik, wie Sophus Müller meint, weder mit den tierisch gestalteten Messerenden der nordischen Bronzekunst noch mit ähnlichen Erscheinungen der Hallstattkunst etwas gemein habe, sondern ein ganz neuer Trieb sei, der sich im Norden in den Jahrhunderten der späten Kaiserzeit sebständig hervorgewagt habe, ist schwer zuzugeben. Jedenfalls wird man die Ansätze zu ähnlichen Bildungen in der La Tène-Zeit nicht außer Rechnung lassen dürfen; jedenfalls aber ging von diesen Neubildungen oder Wiederbelebungen die Erdrückung des germanisch-römischen Verzierungswesens aus, die im Laufe der Völkerwanderungszeit erfolgte und zu Anfang der Merowingerzeit eine vollendete Thatsache war.

Wie lange sich daneben in der barbarischen Kunst deutliche Anklänge an die klassische Kunstsprache erhielten, zeigt z. B. der reich mit unerklärten Reliefdarstellungen geschmückte Silberkessel, der, 1891 bei Gundestrup in Jütland ausgegraben, ins Kopenhagener Museum gekommen sein wird. Trotz seines nordischen Fundortes lassen manche Züge seiner Formengabe, läßt z. B. jener Gott, der mit untergeschlagenen Beinen dasitzt, ihn als gallisches Erzeugnis vom Ende der Völkerwanderungszeit erscheinen; andere Umstände lassen seine Heimat am Schwarzen Meere suchen. Jedenfalls ist seine Darstellung, wie ein Held mit einem Löwen ringt (s. die Tafel bei S. 466, Fig. m), die fast genaue, wenn auch ins Barbarische übersetzte Nachbildung eines mit der Sammlung Sabouroff ins Berliner Museum gekommenen klassischen Reliefs, das den Ringkampf des Herakles mit dem Löwen darstellt (s. Tafel, Fig. n).

Arbeiten wie der Silberkessel von Gundestrup zeigen eine gewisse Verwandtschaft mit den Goldschmiedewaren der eigentlichen Völkerwanderungszeit, die besonders in Ungarn und im noch ferneren Osten dem Erdboden wieder abgenommen worden sind. Vorweg ist hier der merkwürdigen, zum Teil wohl von Pferdegeschirren stammenden goldenen Beschlagplatten unbekannten sibirischen Fundorts zu gedenken, die der sibirischen Abteilung der Ermitage zu St. Petersburg einen besonderen Glanz verleihen. Man lernt sie schon aus dem großen Werke kennen, das Kondakoff, Tolstoi und Sal. Reinach über die südrussische Kunst herausgegeben haben. Manchmal viereckig umrahmt, manchmal durch die Umrisse der Darstellungen selbst begrenzt, zeigen sie in derber durchbrochener Arbeit eine charaktervoll verzerrte, zum Teil phantastische Tierwelt im Kampfe mit sich selbst oder mit der Menschheit, deren Vertreter ihr manchmal zu Rosse, manchmal von Bäumen herab zu Leibe gehen. Ihre Gesamthaltung, einschließlich der landschaftlichen Zuthaten, hat die spätere griechische Formensprache, die sie in eigenartiger, zielbewußter Barbarisierung wiederspiegelt, zur Voraussetzung. Ihre Goldschmiedearbeit, wie sie z. B. der Raubvogel zeigt, unter dessen Fängen ein Widder sich krümmt, aber schließt sich schon durch ihre Besetzung mit farbigen Glaspasten den Schätzen dieser Zeit an, die in Europa wiedergefunden worden sind. Der Reichtum der europäischen Königsschatzkammern der Völkerwanderungszeit spiegelt sich in manchen dieser „Schätze" wieder, die uns den Glanz des „Horts" der Nibelungen veranschaulichen. Den Ausgangspunkt dieser Kunst sucht man, seit Paul Clemen in einem zusammenfassenden Aufsatze den Ausführungen Joseph Hampels über den Goldfund von Nagy-Szent-Miklós zugestimmt hat, in der That in den skythisch-griechischen

Städten am Norduser des Schwarzen Meeres, auf die ja auch der unserer Ansicht nach ältere Goldfund von Vettersfelde (vgl. S. 468) hinwies. Als Träger dieser Kunst aber sieht man die germanischen Goten an; und man bemüht sich, die hellenistisch-römischen, die orientalischen (sassanidischen?) und die einheimischen Elemente in den Verzierungen des Mischstils zu unterscheiden, der sie kennzeichnet. Das reich mit Edelsteinen besetzte Diadem vom Don in der skythischen Abteilung der Ermitage zu St. Petersburg trägt eine aus einem Chalcedon geschnittene Frauenbüste an seiner Stirnseite und plastische Gestalten von Elentieren und kaukasischen Steinböcken an seinem oberen Rande. Auf einer Silberreliefschale beim Grafen Stroganoff in der Newa Stadt ist ein zechendes gotisches Hochzeitspaar dargestellt. Der Schatz von Petrossa (Petreosa, Petroassa), dessen Reste das Museum zu Bukarest schmücken, enthält neben einer spätrömischen Schüssel z. B. eine achteckige Schale mit Henkeln in Panthergestalt und mit reichem Schmuck von flachgeschliffenen Halbedelsteinen, die, wie Julius Lessing es ausdrückt, „durch ein Zellennetz von aufrechten Metallrändern in einfacher Musterung festgehalten werden". Der Schatz von Nagy-Szent-Miklós im Wiener Hofmuseum aber weist ein Prachtgefäß auf, dessen barbarische Abbildung eines Kettenpanzerreiters von den einen für sassanidisch, von den anderen, wohl richtiger, für gotisch erklärt wird. Eine Schale desselben Schatzes, deren plumper Tierkopfgriff an die Kunstweise der Naturvölker mahnt, ist noch mit einem klassisch-feinen Palmettenrande geschmückt. Auf anderen Gegenständen dieses Fundes entdeckt man ebenfalls Reste jener Schmuckzellen, die mit geschliffenen Granaten oder mit farbigen Glaspasten ausgefüllt wurden. Auch die zahlreichen am Plattensee und an anderen Stellen Ungarns ausgegrabenen Goldschmiedearbeiten, die den Stolz des Nationalmuseums zu Budapest bilden, sind vielfach mit dieser Zellenverglasung (Verroterie cloisonnée) geschmückt, die scharf vom Glasflußschmelz (Email) unterschieden werden muß. Alle diese Kunstwerke, die uns vom 3. ins 5. Jahrhundert n. Chr. hinüberleiten, sind in gewissen Beziehungen, sind besonders im Hinblick auf diesen Belag mit farbigen Steinen oder Glasstücken als Vorläufer der etwas späteren westgotischen, langobardischen, burgundischen, fränkischen und alemannischen Arbeiten anzusehen, von denen an dieser Stelle als entschieden vorchristlichen Ursprungs zunächst nur jene in den Gräbern Westdeutschlands, Belgiens und Frankreichs wiedergefundenen Schmucksachen in Betracht gezogen werden können, die man, wenn sie auch einer etwas älteren Entwickelung angehören, als Werke der Merowingerzeit zusammenzufassen pflegt.

Gelehrte wie Ferd. de Lasteyrie, Sal. Reinach, Ludw. Lindenschmit, J. Naue, Karl Lamprecht, Paul Clemen haben sich erfolgreich an der Erforschung dieser Merowingerkunst beteiligt, der sich im weiteren Sinne auch die gleichzeitige angelsächsische, irische und skandinavische Kunst angliedert. Auf manche Hauptleistungen dieses Kunstbereichs, wie auf die ganze langobardische Kunst, können wir, da sie entschieden christliches Gepräge tragen, erst im nächsten Bande eingehen. Hier müssen nur die heidnischen Grundlagen der Zierkunst dieser Entwickelungsstufe herausgehoben werden.

Entschieden heidnisch ist noch das in Doornik, der alten Merowingerresidenz, geöffnete Grab des 481 gestorbenen Königs Childerich I. Sein Inhalt ist zum Teil verstreut worden, zum Teil aber im Louvre zu Paris erhalten. Nahe verwandt ist ihm der Schatz des Grabes von Pouan bei Arcis-sur-Aube, das auf den 451 gefallenen Westgotenkönig Theoderich I. zurückgeführt wird. Aus entschieden christlicher Zeit aber stammen schon die Krone der Theudelinde in der Schatzkammer des Domes zu Monza und die immer noch stilverwandten Kronen des Schatzfundes von Guarrazar, jetzt im Cluny-Museum zu Paris und in der Armeria Real zu

Madrid; auch diese haben, inschriftlich auf die gotischen Könige Svinthila (gestorben 631) und Reccesvithus (gestorben 672) bezogen, den Vorzug, volklich und zeitlich fest bestimmbare Arbeiten zu sein. Zahlreiche Gegenstände ähnlicher Art, aber anderer Fundorte, befinden sich auch im Museum von St.-Germain-en-Laye und in anderen französischen und deutschen Sammlungen. Bezeichnend für ihre Zierkunst ist überall jener Goldzellenbelag mit farbigen, besonders roten Halbedelsteinen oder Glaspasten. Der Adlerschmuck des Musée de Cluny ist ein Hauptbeispiel dieser Verzierungsart in Westeuropa; und daß diese Technik aus dem Osten Europas, wenn nicht aus dem noch ferneren Osten stammt, unterliegt nunmehr für uns keinem Zweifel mehr. Manche Umstände sprechen dafür, daß sie sassanidischen Ursprungs sei (vgl. S. 483). Die zahlreichen Gewandspangen dieser Zeit, deren scheibenförmiger Rücken mit demselben Schmuck bedeckt ist, mögen selbst aus den östlichen Ländern eingeführt sein. Die Fibeln in typischer Fisch- oder Vogelgestalt mit den gleichen Einlagen haben wenigstens diese Schmucktechnik von dorther empfangen, die die Goten über ganz Europa verbreitet haben.

Etwas anders aber verhält es sich mit der eigentlichen „Merowinger-Fibel", deren breiter, am Kopfende viereckig oder halbkreisförmig abgeschlossener, an den Rändern mit Knöpfen oder bogenförmigen Ausladungen besetzter Oberteil eine ausgedehnte Zierfläche bildet. Findet von den Gewandspangen dieser Art auch z. B. die vielgenannte Fibel von Nordendorf im Augsburger Museum bereits ihresgleichen in der wahrscheinlich älteren Fibel von Keszthely im Nationalmuseum zu Budapest, so läßt sich doch nicht leugnen, daß eine Mehrzahl solcher merowingischer Fibeln und zahlreicher anderer Schmuckplatten, in deren Verzierungen der Stein- und Glasbelag zurücktritt, über und über mit Ziermustern einer anderen, West- und Nordeuropa eigentümlichen Art bedeckt sind. Das germanische, vielverschlungene Bandgeflecht kommt hier zur Geltung. Freilich mag die einfache, schon uraltchaldäische und spätrömische Bandflechte, die in abgeschlossenen Feldern jener Fibel von Keszthely auftritt, als eine Vorstufe des dichten, unregelmäßigen, in jedem Einzelfalle verschiedenen, oft mit Tierköpfen verbundenen Bandgeschlinges der Zierplatten der merowingischen Kunst gelten. Aber die Ausbildung dieser eigenartigen Schmuckweise, in der sich keine jener Überbleibsel der klassischen Pflanzenornamentik und Tierwelt der östlichen Völkerwanderungskunst erhalten haben, gehört, wie ihr Verbreitungsgebiet zeigt, jedenfalls dem germanischen Norden an; und daß sie schon in heidnischer Zeit ausgebildet gewesen, beweist z. B. ihr Vorkommen an den Fundgegenständen der heidnischen Gräber zu Wiesenthal (Amt Philippsburg) in Baden.

Gerade diese germanische **Tier- und Bandornamentik** der Völkerwanderungszeit und der Merowingerzeit, deren wirklich nordische Vorstufe wir bereits kennen gelernt haben (vgl. S. 473), bedarf schon an dieser Stelle einer besonderen Betrachtung.

In der eigentlichen Merowingerzeit (500—750) betont die deutsche und französische Kunst in dieser Ornamentik, neben der hier und da auch La Tène-Motive wieder aufleben, das Bandgeflecht, wogegen die skandinavische, die irische und besonders die angelsächsische Kunst ein größeres Gewicht auf die tierischen Bestandteile legen. Das vielfach verflochtene, oft in Tierköpfe auslaufende oder mit Tierbeinen verbundene Bandwerk mag, nach einzelnen Fundstücken zu urteilen, von denen z. B. außer der genannten ungarischen Fibel von Keszthely ein Sattelbeschlag von Ingelheim im Museum zu Mainz und eine Erzschnalle von Ursins im Museum zu Bern beachtenswert sind, aus der einfachen, altbekannten Bandflechte hervorgewachsen sein, sich aber unter dem Einfluß der mannigfachen Verschnürungen in der Tracht jener Zeiten weiterentwickelt haben. Die verwandten Schnitzzieraten der im Stuttgarter Altertümer-Museum

liegenden Holzplatten aus alemannischen Gräbern vom Lupfen im schwäbischen Schwarzwald deuten zugleich auf einen Anteil der Holzschnitzerei an der Entwickelung dieser Ornamentik, die jedenfalls auch in der untergegangenen Holzbaukunst dieser Zeit eine Rolle spielte. Es ist Holzschnitzornamentik, die auf die Metallarbeiten übertragen wurde.

In Deutschland, der Schweiz und Frankreich stammen die Fundstücke dieser Zierkunst hauptsächlich aus Gräbern, im skandinavischen Norden aber sind sie, von den neueren Grabfunden auf Bornholm abgesehen, zumeist aus den im Torfmoor erhaltenen, einst vergrabenen oder versunkenen Schätzen wieder hervorgeholt worden.

Die alemannischen, fränkischen und burgundischen Grabfunde dieser Art kommen für uns zunächst in Betracht. Die unten abgebildeten Schmuckplatten aus den heidnischen Gräbern zu Wiesenthal, jetzt im Museum zu Karlsruhe, zeigen den germanischen Bandgeflechtstil mit hineinempfundenem Getier schon in völliger Ausbildung. Die in ein Bandgeschlinge übergehenden Tierköpfe sind meistens unbestimmbar, lassen sich jedoch auf einen Vierfüßer- und einen Vogelkopf zurückführen; erst in der christlichen Spätzeit dieser Epoche treten als klassische Erinnerungen wieder Löwen, Greife, Flügelpferde, die der skandinavischen und angelsächsischen Kunst fremd bleiben, hinzu. Schlangen sind selten. Jedenfalls war es ein Mißverständnis, wenn man die Bandgeschlinge mit konventionellen Tierköpfen als Schlangen auffaßte. Vollständige Tiergestalten kommen an den Fundstücken dieser Gräbergruppe seltener vor als einzelne Teile von Tieren. Weniger häufig als in der angelsächsischen und skandinavischen Ornamentik derselben Zeit aber erscheinen diese Teile hier als Zerstückelungen und mit Hilfe des Bandgeschlinges als Wiederzusammensetzungen derselben Tiergestalten. Die Menschenköpfe oder menschlichen Körper der heidnischen deutsch-französischen Merowingerkunst sind hart und unbeholfen gezeichnet. Der Kopf auf dem Siegelring Childerichs zeigt keine Spur der klassischen Überlieferungen mehr. Der Reiter auf einem Bronzering von Oberolm im Mainzer Museum erinnert beinahe an die dürftigen Gebilde des ältesten hellenischen Dipylonstils (vgl. S. 235). In Deutschland sind die Museen von Mainz, Wiesbaden, Sigmaringen, Stuttgart und München besonders reich an Schmuckstücken dieser Merowingerkunst.



Metallplatten von Wiesenthal aus der Merowingerzeit. Nach Lindenschmit.

Die angelsächsische Zierkunst dieser Art, in deren Würdigung wir uns Akerman und Sophus Müller anschließen, steht trotz innerlicher Verwandtschaft in einem gewissen Gegensatz zu der westdeutschen. Auch die angelsächsischen Tiermotive lassen sich auf wenige Typen zurückführen: die Haupttypen sind ein Vogelkopf mit stark gekrümmtem Schnabel und ein von oben gesehener Vierfüßerkopf mit vortretenden Augen und Nüstern; dann, an vollständigen Tiergestalten, ein Vogel mit gekrümmten Zehen, kleinen Flügeln und kurzem Schwanze und ein vierfüßiges Tier mit vorausgedrehtem Vorderbein und unter den Leib oder über den Rücken gelegtem Hinterbein. In den Bronzeplatten wurden diese Tiergestalten vertieft eingeschnitten, wobei die Innenlinien so ungeschickt angebracht wurden, daß die einzelnen Teile nur lose aneinander gefügt erscheinen. Eine Folge davon war, daß die angelsächsische Ornamentik dieser Zeit die Tierfiguren noch häufiger als die deutsch-französische in ihre einzelnen Teile auflöste und diese einzelnen Teile für sich verwertete oder willkürlich wieder zusammensetzte. Fadenartig gestreckt wurden die Tierfiguren manchmal in den Erzeugnissen der Goldschmiedekunst; und gerade ihr entstammen auch jene bandförmig auseinandergezogenen Vierfüßer unbenennbarer

Art, die die angelsächsische Kunst kennzeichnen. Ihre Eigenschaften zusammenfassend, sagt Sophus Müller: „Auflösen und Wegwerfen, Zusammenfügen und Umbilden waren die Faktoren, welche die wenigen Motive der angelsächsischen Ornamentik ins Unendliche vervielfältigten. Eigentlich Neues kam nicht dabei heraus."

Einen wesentlich anderen Anblick gewährt die irische Kunst. Die Bilderhandschriften, die in den irischen Klöstern geschrieben und mit „Miniaturen" geschmückt wurden, spielen eine wichtige Rolle in der Geschichte der frühmittelalterlichen christlichen Malerei. Wir kommen daher im nächsten Bande auf sie zurück. Die Grundlagen auch der irischen Ornamentik aber stammen offenbar aus vorchristlicher Zeit. Daß die germanische Zierkunst des Festlandes sie beeinflußt habe, halten wir mit Lindenschmit und Clemen durchaus nicht für so undenkbar wie einige andere Forscher. Mit Nachdruck ist L. Wilser vor kurzem für ihren germanischen Ursprung eingetreten. Doch mag sie in manchen Beziehungen als ein besonderer Zweig der gleichzeitigen nordwesteuropäischen Kunst gelten, als ein Zweig, der seine selbständigen, national-irischen Blüten zur Entfaltung gebracht hat.

Die irische Ornamentik greift wieder zum Bandgeflechte, das in ihr, bald anschwellend, bald abnehmend, oft von organischem Leben erfüllt zu sein scheint; sie spielt gelegentlich mit selbständig stilisierten Pflanzenmotiven und windet sich um Menschengestalten, die selbst zu Bandmotiven verschnörkelt werden. Hauptsächlich aber bedient sie sich der Tiergestalten, von denen auch sie in ihrer guten Zeit (600—800) nur einen unbestimmbaren Vierfüßer, dessen Leib manchmal eidechsenartig gedehnt wird, und einen langbeinigen, krummschnabeligen Vogel kennt. Ein besonderes Merkmal der Tiere der irischen Ornamentik ist das Nackenband, das schopfartig von ihrem Hinterkopfe ausgeht. Die Zerstückelung der Tierkörper und ihre Wiederzusammensetzung verschmäht sie durchaus. Dafür sind die Tiere aber in eigenartiger Phantasie in- und durcheinander gesteckt, halten einander an ihren bandartigen Ausläufern im Maul oder Schnabel und vereinigen sich, Viereckfelder ausfüllend, wie die abgebildete Miniatur von St. Gallen (s. die Tafel bei S. 466, Fig. o) es zeigt, zu reizvollen geometrisierenden Mustern auf diagonaler und frei symmetrischer Grundlage. In einigen Beziehungen erinnern die Gebilde dieser irischen Zierkunst an die Leistungen der neumecklenburgischen Naturvölker (vgl. S. 54 und 55).

Im skandinavischen Norden, dessen Zierkunst auch für diesen Zeitraum besonders von Sophus Müller gründlich untersucht worden ist, geht die Entwickelung in der Zeit von 500—800 n. Chr. der deutschen und angelsächsischen Entwickelung parallel. „Die Tiere sind Ornamente und werden als solche behandelt. Sie werden gestreckt und gebogen, verlängert und verkürzt, zugestutzt und umgeformt, ganz wie es der Raum erfordert, den sie ausfüllen sollen." Der Tierkopf mit verlängerter Nackenlinie, der lange, von oben gesehene Tierkopf mit hervorquellenden Augen und Nüstern und der runde Vogelkopf mit krummem Schnabel spielen auch hier eine Hauptrolle. Zwei Tierköpfe werden manchmal so zusammengesetzt, daß sie einen Menschenkopf zu bilden scheinen. Das Bandgeflecht, mit dem diese Tierteile verknüpft sind, pflegt im Norden meist als bandförmiger Tierkörper gekennzeichnet zu sein. Die große Bronzefibel des Kopenhagener Museums, die unsere Tafel bei S. 466 in Fig. p zeigt, bietet ein gutes Beispiel der nordischen Tierornamentik dieser Zeit.

In der Zeit zwischen 800 und 1000, der sogenannten Wikingerzeit, erfuhr der skandinavische Zierstil eine fühlbare Veränderung durch eine mächtige, von Irland herübergekommene Strömung, die vielleicht als Rückströmung aufzufassen ist. Zunächst war ein Mischstil die Folge, bald aber, seit 900 etwa, hatte der „nordisch-irische" Stil alle Sonderzüge der älteren

nordisch-germanischen Tierornamentik abgeworfen; und alle Eigentümlichkeiten des irischen, besonders des spätirischen Stils spiegeln sich jetzt in der skandinavischen Zierkunst wieder. Kopf und Rücken der Ornamenttiere ragen manchmal flach plastisch über die eigentliche Zierplatte hinaus. Die Tiere sind oft in gestrecktem Laufe dargestellt. Das irische Blattwerk dieser Zeit mischt sich in eigenartiger Umgestaltung hinein; und Menschenantlitze, Menschenköpfe, hier und da auch ganze menschliche Gestalten spielen eine etwas größere Rolle als in der germanisch-skandinavischen Ornamentik vor 800. Der Vergleich des irischen Ornamenttieres aus einem Manuskript in Cambridge (s. die Tafel bei S. 466, Fig. q) mit einem skandinavischen Ornamentier dieser Zeit vom Kummet zu Mammen im Kopenhagener Museum (s. Tafel, Fig. r) bezeugt den Zusammenhang in schlagender Weise. Neben diesem Kummet und dem von Söllested ist der Silberbecher von Jellinge im Kopenhagener Museum ein charakteristisches Fundstück der nordischen Kleinkunst der Wikingerzeit.

Eine wichtige Rolle spielen dann die Denksteine in der nordischen Kunst dieser Zeit. Ohne Schriftzüge, ohne Verzierungen, ohne Darstellungen, wie die „Menhirs" einer älteren Zeit, stehen die „Bautasteine" auf der Insel Bornholm und in Schweden da. Mit Inschriften versehen, werden sie zu „Runensteinen". Die Runen sind die Buchstaben des Nordens; und die sechzehn Zeichen des älteren Runenalphabets stehen keineswegs außer Zusammenhang mit den klassischen Alphabeten, deren Zeichen der Norden sich hand- und mundgerecht gemacht hatte. Die Runensteine werden jedoch erst zu Kunstdenkmälern, wo sie mit Verzierungen oder bildlichen Darstellungen geschmückt sind. Die wichtigsten solcher künstlerischen Runensteine stehen bei den gewaltigsten Grabhügeln Jütlands, den Hügeln zu Jellinge, unter denen der alte König Gorm und dessen Gattin Thyra begraben lagen. Den größten dieser beiden Runensteine aber hat König Harald, der Eroberer Norwegens, der Begründer des Christentums in Skandinavien, wie die Inschrift bezeugt, seinen Eltern Gorm und Thyra errichtet. Auf der Rückseite sehen wir ein halb angelsächsisch, halb irisch stilisiertes Tier in den bekannten Bandgewinden. Auf der Vorderseite aber erscheint bereits Christus, der Gekreuzigte, jedoch, wie manchmal in irischen Miniaturen ohne das Kreuz, nur in der Haltung eines Gekreuzigten, von Blattranken und Bandflechten, die sich um seine Arme und Beine schlingen, in dieser Stellung festgehalten (s. die Tafel bei S. 466, Fig s). Hier stehen wir am Ende der nordisch-vorchristlichen Kunst. Ein neues, von neuen Empfindungen getragenes Zeitalter beginnt; und mit ihm beginnt die christliche Kunst, die wir im Süden an 900 Jahre weiter zurückverfolgen können als im Norden.

Der Zeit der Wikingerkunst gehören auch die „Denkmäler der ungarischen Heidenzeit" an, auf die wir nicht eingehen können; gleichzeitig aber fällt auch die altslawische Kunstübung, als deren Denkmäler sich hier und da in Ost- und Mitteleuropa eigentümliche Steinbilder erhalten haben. In den weiten Steppen Rußlands treffen wir vom Dnjepr bis zum Jenissei eine große Anzahl von unförmlichen männlichen und weiblichen Steinbildern, die ursprünglich auf Grabhügeln standen, von diesen aber meist entfernt und heute an anderen Orten aufgestellt oder untergebracht sind. Männliche Figuren dieser Art aus Granit finden sich in Galizien und Sibirien. Besonders charakteristisch sind die „Kumienne Baby", die „steinernen Weiber" der südrussischen Steppen zwischen dem Dnjepr und dem Asowschen Meere. Aus weichem weißen Kalkstein gemeißelt, erreichen diese mächtigen, bald sitzenden, bald stehenden Grabfiguren eine Höhe von zwei bis vier Metern. Ihre Gestaltung ist manchmal ganz unförmlich und erinnert dann an die bronzezeitlichen weiblichen Steine Frankreichs, wie wir sie in Collorgues kennen gelernt haben (vgl. S. 26 und 29), hält sich aber auch in den Fällen bester Durchbildung in den

Grenzen der „frontalen" und „primitiven" Kunst. Die vollwangigen, kurznasigen Gesichter haben etwas Flaches; der Kopf ist mit einer Kappe bedeckt, die Brüste hängen; mit beiden Händen halten die Weiber ein Gefäß vor sich auf dem Unterleib: ein Motiv, das der vorgeschichtlichen Kunst auch sonst geläufig ist (vgl. die Abbildung, S. 34, Fig. a). Übrigens ragen einige dieser Bilder ins hohe Mittelalter hinein. Auch Albin Kohn erinnert daran, daß der französische Gesandte Rubruquis noch 1253 von der Sitte der „Komanen" schreibt, über dem Verstorbenen einen mächtigen Grabhügel aufzuschütten und ihm auf diesem ein Standbild zu errichten, das vor sich mit den Händen ein Gefäß auf dem Nabel halte.

Reicher gegliedert ist der dreistöckige Steinpfeiler aus Husiatyn in Galizien, der im Krakauer Museum aufbewahrt wird. Seinen oberen Teil bilden vier mit ihren vier Köpfen nach den vier Seiten gerichtete Männer, die durch einen gemeinsamen Hut zu einer einzigen Gestalt zusammengefaßt werden.

Aber auch in Deutschland haben sich Gestalten verwandten Gepräges erhalten, die gerade hier als slawisch oder wendisch aus der letzten Heidenzeit bezeichnet werden. Von den drei flachplastischen Steinfiguren, die im Bett des Mains gefunden wurden und in der Prähistorischen Sammlung zu München aufbewahrt werden, sind die beiden größeren deutlich als Männer in langen Gewändern ohne Kopfbedeckung gekennzeichnet. Der eine trägt Schnurr- und Kinnbart. Ihre Kopfform und Gesichtsbildung ist noch fast so primitiv, wie auf jenen Steinen von Collorgues. Ihre Arme mit den handlosen Fingerandeutungen heben sich, über den Leib gelegt, nur in flach erhabener Arbeit vom Rumpfe ab. Von ähnlicher Unförmlichkeit sind die vier in Rosenberg gefundenen männlichen Gestalten aus rotem und grauem Granit, die im Danziger Museum aufbewahrt werden. Doch setzt der Kopf sich hier ein klein wenig besser vom Rumpfe ab als an den Münchener Steinbildern; und die Hände sind durch Beiwerk belebt: ein Trinkhorn halten sie alle, einige tragen dazu noch ein Schwert und einen Stab.

Bedeutend fortgeschritten in der Gliederung des Körpers und des Kopfes ist die von vorn gesehene männliche Reliefgestalt in der Kirche zu Altenkirchen auf Rügen. Kopfbedeckung, Bart, Rock heben sich deutlich voneinander ab. In beiden Händen aber hält auch diese Gestalt ein mächtiges Trinkhorn vor sich. Ihre Deutung auf den wendischen Gott Swantewit schwebt natürlich in der Luft. Der sogenannte „Mönch" der Kirche zu Bergen auf Rügen trägt bei ähnlicher Körper- und Kopfgestaltung ein Kreuz statt des Trinkhorns. Doch hält M. Weigel, der alle diese slawischen Bildwerke vor einem Jahrzehnt genau untersucht hat, dies Kreuz hier für eine spätere Abänderung. Jedenfalls sind wir hiermit abermals an der Grenze der heidnischen und christlichen Zeit angelangt. Entscheidend für die Weiterentwickelung der Kunst im Norden Europas aber wurde es, daß die christlich-mittelalterliche Kunst, als sie diese Gegenden eroberte, bereits in anderen Ländern in fester Form ausgeprägt worden war.

II. Die Kunst der Arsakiden und Sassaniden in Persien, die Gandharakunst an der Nordwestgrenze Indiens.

1. Die Kunst des Arsakiden- und Sassanidenreiches.

Nach dem Tode Alexanders des Großen war Persien eine Beute der griechischen Seleukiden geworden, die jedoch schon bald nach der Mitte des 3. Jahrhunderts v. Chr. den vom Norden einbrechenden parthischen Arsakiden unterlagen. Seleukia gegenüber am Tigris erhob

sich nun das „schätzereiche" Ktesiphon als Winterresidenz der parthischen Könige skythischen Blutes. Das Partherreich, das 475 Jahre blühte, erwies sich im Osten als der mächtigste Schutzdamm gegen die andringende Flut der Römerherrschaft. Erst 226 n. Chr. machte ein Aufstand der echten Perser, die vom Süden aus ihr Land zurückeroberten, der rauhen Partherherrschaft und ihren fremden Gottesdiensten ein Ende. Das alte heilige Feuer flammte auf neuen Altären auf. Der Sassanide Ardeschir (Artaxerxes) I. wurde zum Begründer des ritterlichen neupersischen Sassanidenreiches, das sich in zahlreichen Kriegen mit den west- und oströmischen Kaisern behauptete, bis es 641 dem Ansturm der mohammedanischen Araber erlag.

Während der nahezu neun Jahrhunderte, die erst die Arsakiden, dann die Sassaniden über das alte Persien herrschten, ist das Land der Paläste von Persepolis und Susa keineswegs kunstlos gewesen. Die Ruinen von Prachtbauten dieser Jahrhunderte, die sich auf seinem Boden erhalten haben, lassen uns den Reichtum und die Üppigkeit seiner Herrscherherrlichkeit ahnen.

Leider ist es unmöglich, diese Gebäude, die von Flandin und Coste, von Texier und von Dieulafoy herausgegeben und beschrieben worden sind, mit bestimmten Jahreszahlen in Verbindung zu bringen. Seitdem jedoch Dieulafoys Ansicht, die Kuppelbauten von Firuz-Abad und Sarvistan gehörten schon dem 6. Jahrhundert v. Chr. an, durch Perrot und andere widerlegt worden ist, läßt sich die Zeit der drei Hauptgruppen von Baulichkeiten, um die es sich handelt, wenigstens annähernd bestimmen. Der Arsakidenzeit gehören die Gebäude an, in denen der hellenistische oder hellenistisch-römische Baustil anklingt oder vorklingt. Vom Ende der Arsakiden- oder dem Anfang der Sassanidenzeit stammen jene älteren Kuppelbauten im eigentlichen Persien, die Dieulafoy bis zu den Achämeniden zurückversetzen zu können meinte. Die späteren Gewölbebauten und die meisten Felsenreliefs sind in der vollen Sassanidenzeit entstanden.

Das älteste der Gebäude, die das Vordringen des hellenistisch-römischen Stils nach Persien bezeugen, ist der Sonnentempel von Kangowar bei Hamadan, dem alten Ekbatana. Seine Säulenhalle, die einen starken Mischstil zeigt, mag dem 1. Jahrhundert unserer Zeitrechnung angehören. Die Säulen zeigen attisch-ionische Basen, glatte Schäfte und dorische Kapitelle mit korinthischen Deckplatten.

Dem 2. Jahrhundert wird der Burgpalast von Al-Hathr (Hatra) im damals parthischen Mesopotamien angehören. Drei mächtige Rundbogen führen von der Fassade in hohe, mit Tonnengewölben bedeckte Vorsäle. Vier kleine Rundbogen, die in kleinere Räume führen, treten neben und zwischen die großen, deren Seitenschub sie zugleich aufnehmen. Ein Gebälkstück zeigt einen Fries von Akanthusblättern unter altpersischem Stufenzahnschnitt. Das Merkwürdigste sind die zahlreichen menschlichen Köpfe, mit denen die Archivolten und die Pilasterkapitelle geschmückt sind. Gar nicht übel im Sinne griechisch-römischer Kunst gemeißelt, erinnern sie an die barbarische Sitte, die Pforten der Burgen mit den Köpfen der erlegten Feinde zu schmücken. Die ganze Fassade wirkt wie eine barbarisierte römische Triumphbogenarchitektur.

Dem 3. Jahrhundert werden dann jene auf ganz anderem Boden erwachsenen Gewölbebauten im Herzen Altpersiens angehören, die jedenfalls Paläste persischer Fürsten waren. Die Bauten zu Firuz-Abad sind älter als die Ruinen zu Sarvistan. Der mit mächtigem Tonnengewölbe bedeckte Eingangssaal dieser Gebäude öffnet sich als Rundportal in seiner ganzen Breite nach außen; Kuppelsäle folgen auf ihn; weiter hinten aber umgeben Säle, die Tonnengewölbe tragen, einen großen quadratischen Hof. Entwickelungsgeschichtlich lehrreich ist die Überdeckung jener vorderen Vierecksäle mit hochovalen Kuppeln, die mittels eigenartiger Eckbuchten, zielbewußter Vorläufer der regelrechten Zwickel, den Übergang aus dem Viereck in die Rundung

bewirken. Daß ähnliche Bemühungen bei flachen Kuppeln gleichzeitig in Italien, in Syrien und in Kleinasien zu ähnlichen Lösungen führten, haben wir bereits gesehen (vgl. S. 438). Daß aber diese neupersischen Kuppeln nach römischen Vorbildern gearbeitet worden, wie z. B. noch Schnaase meinte, ist ebenso unwahrscheinlich wie Dieulafoys Annahme, daß sie die Vorbilder der ganzen europäischen Kuppelkunst seien. Vielmehr wird die von Strabo bezeugte mesopotamische Kuppelkunst einerseits den hellenistischen Westen, anderseits den persischen Osten erobert haben, und die hochovale Gestalt der Kuppeln, die schon auf altassyrischen Denkmälern als mesopotamische Eigenart erscheint (vgl. S. 159 und 160), ist von Neupersien aus später in die Baukunst des Islam übergegangen. Auch die Bogen der Gebäude von Firuz-Abad und Sarvistan sind hier und da überhöht und nehmen manchmal, da ihre Stützpfeiler nach innen vorspringen, wenigstens scheinbar jene Hufeisenform an, die ebenfalls in der Kunst des Islam ausgebildet werden sollte.

Der Palast von Firuz-Abad (s. die untenstehende Abbildung) hat nur einen Portalvorsaal, hinter ihm aber drei Kuppelsäle, deren Kuppeln, nur von innen überhöht, von außen flach erscheinen. Der jüngere Palast von Sarvistan dagegen zeigt drei Portalöffnungen als Vorsäle, dafür aber nur einen Hauptkuppelsaal, dessen Kuppel, auch von außen gesehen, hochoval emporsteigt. Von innen sind die Wände des Palastes von Firuz-Abad reich mit Nischen gegliedert, deren Umrahmung altpersische Profile und sogar die altägyptische, bereits von den Altpersern übernommene Hohlkehlenbekrönung zeigt. Von außen sind die Langseiten dieses Palastes mit Blendarkaden geschmückt, die schon die mittelalterliche Kunst vorausahnen lassen. Die Halbsäulen, die zwischen den Bogen emporführen, zeigen weder Fuß noch Kopf; und ein einfacher Sägezahnstreifen schließt die Mauer unter dem Hauptsims ab.



Durchschnitt des Palastes von Firuz-Abad.
Nach Flandin et Coste.

Das Hauptgebäude, das uns die Kunst der vollen Sassanidenzeit vergegenwärtigt, ist der Takht-i-Khosru zu Ktesiphon, ein einziger mächtiger Saal, vielleicht der Audienzsaal des Palastes Khosroës I. (531—579 n. Chr.). Erhalten hat sich seine dreistöckige Fassadenmauer (s. die Abbildung, S. 482), die, wie jene zu Firuz-Abad, in der Mitte ihrer ganzen Höhe nach von einem gewaltigen überhöhten Thorbogen durchbrochen wird, der sich als mächtig gewölbter Saal bis tief ins Innere fortsetzt. Um der ausgedehnten Backsteinfassade Halt zu geben, sind die oberen Stockwerke nach innen eingezogen; zu ihrer Erleichterung dienen außerdem die doppelten Arkadenreihen, durch die alle drei Stockwerke nochmals in zwei Untergeschosse zerlegt werden. In senkrechter Richtung ist das untere Stockwerk durch durchlaufende Doppelsäulen mit trapezförmigen, an byzantinischen Einfluß mahnenden Kapitellen, das zweite Stockwerk durch einfache Wandsäulen gegliedert. Die Bogen der Arkaden sind einfache Rundbogen, die jedoch durch das Vorspringen ihrer Tragpfeiler nach innen jenes hufeisenförmige Ansehen erhalten. Bemerkenswert ist noch, daß eine Mauer im Innern des Gebäudes von ausgebildeten Spitzbogen durchbrochen ist. So sehen wir hier im ganzen deutlich eine Fortsetzung und Weiterentwickelung des Baustils von Firuz-Abad und Sarvistan, im einzelnen aber manche Neuerungen, die im Islam wie in der christlichen Kunst aufgenommen und weitergebildet wurden. Dieulafoy hält es für wahrscheinlich, daß das Gebäude, dessen Ziegelsteine nirgends Spuren von Glasur zeigen, ursprünglich durch einen Silberüberzug metallischen Glanz ausgestrahlt habe, während das Innere durch Fußbodenteppiche und Wandbehänge farbiges Leben und behagliche Wohnlichkeit atmete. Auch sassanidische

Wandgemälde werden in den Schriftquellen erwähnt; doch haben sich höchstens in Geweben dieser Zeit (vgl. S. 484) und in der spät-persischen Buchmalerei Anklänge an sie erhalten.

Das Gebäude von Rabbath-Amman endlich, das wir mit Dieulafoy für das späteste erhaltene Sassanidenbauwerk halten dürfen, zeigt statt des überhöhten bereits ein spitzbogiges Eingangsgewölbe; und auf Spitzbogen ruht auch die gewaltige sassanidische Deichbrücke zu Schuster. Überall stehen wir hier im Übergange zur mohammedanischen Zeit.



Der Palast von Ktesiphon. Nach Dieulafoy. Vgl. Text, S. 481.

Die Bildhauerei der Arsakiden und Sassaniden ist weniger selbständig als ihre Baukunst. Beim ersten Anblick wirkt sie wie ein Ausläufer der Bildnerei der hellenistisch-römischen Zeit; und dies tritt in dem arsakidischen Felsenrelief von Behistun, das den Partherkönig Gotarzes I. (45—51 n. Chr.) zu Rosse dahinstürmend zeigt, wie er von einer ihm nachschwebenden Siegesgöttin bekränzt wird, noch deutlicher hervor als in den sassanidischen Felsenreliefs, in denen bei allem Nachklang der Bildnerei der späteren römischen Kaiserzeit sich doch gewisse selbständige Züge zu regen beginnen. Ihre Reihe beginnt mit den Kolossaldarstellungen der Heldenthaten Schapurs I. (240—271 n. Chr.), die nahe den Felsengräbern der Achämenidenkönige zu Naksch-i-Rustem (vgl. S. 212) in den lebendigen Stein gemeißelt sind. Zunächst fallen zwei Reiter in die Augen, die in reicher Königsrüstung einander so nahe gegenüber stehen, daß die Stirnen ihrer Pferde einander berühren. Gemeinsam halten die Reiter, jeder mit seiner Rechten, einen Reifen zwischen sich; Erschlagene liegen unter ihren Rossen; ein Diener fächelt dem jüngeren Reiter, hinter dem er steht, Kühlung zu. Der ältere trägt die Königskrone. Die sinnbildliche Handlung scheint die Übergabe der Mitherrschaft durch Ardeschir I. an seinen Sohn Schapur I. zu bedeuten. Rechts von diesem Vorgang ist mit großer Lebendigkeit der Triumph Schapurs über Kaiser Valerian abgebildet (s. die Abbildung, S. 483). Eine zweite Folge von Reliefs, die Schapurs Heldenthaten verherrlichen, findet sich zu Darab-gerd zwischen Schiras und dem Meere. Der riesengroß gegebenen Hauptszene schließen sich, manchmal zu beiden Seiten, in mehreren Reihen übereinander angeordnete Reliefdarstellungen kleineren Maßstabes an. Kriegsszenen, Friedensschlüssen, Triumphzügen reihen sich Jagdszenen an.

Aus der letzten Zeit der Sassaniden, der Zeit Khosroës II. (591—628), stammen die Bildwerke des Tak-i-Bostan in der Nähe der Stadt Kermanschah, an der heutigen persisch-türkischen Grenze. Der Tak-i-Bostan ist eine Bogennische, deren Außenseite neben der Rundung zwei geflügelte Siegesgöttinnen zeigt, während im Innern an der Rückwand der König erscheint, über ihm seine Thronbesteigung sinnbildlich dargestellt ist und die beiden Seitenwände Jagdabenteuer veranschaulichen. Ihrem Gesamteindruck nach verraten auch diese Bildwerke noch

ihren hellenistisch-römischen Ursprung. Sie gehören ihrer Formensprache und ihren Bewegungsmotiven nach, so roh diese erscheinen, nicht einer urwüchsig-kindlichen, sondern einer entlehnten Verfallskunst an. Das Neue, das sich in ihnen regt, aber weist ins Mittelalter voraus.

Auf demselben Boden wie diese Felsenreliefs stehen auch die Münzen der Arsakiden und Sassaniden (s. die obere Abbildung, S. 484), auf dem gleichen Boden auch die Reliefdarstellungen an sassanidischen Silbergefäßen, die freilich von baktrischen, halb indischen und gotischen noch nicht überall genügend unterschieden werden. Sicher sassanidisch sind einige Silberkannen der Ermitagesammlung und der Sammlung Stroganoff in St. Petersburg, sicher sassanidisch auch die Silberschalen, von denen die eine, im Pariser Münzkabinett, den König auf der Antilopen- und Eberjagd, die andere, in der Ermitage zu St. Petersburg, den Herrscher auf der Löwenjagd darstellt; sicher sassanidisch ist auch die Goldschale der genannten Pariser Sammlung, deren Mittelrund den König Khosroës auf dem Throne zeigt. Gerade sie ist aufs reichste mit jenem farbigen Steinbelag in Goldzellen geschmückt, den wir als eine besondere, wahrscheinlich dem Osten entlehnte Verzierungskunst der europäischen Goldschmiede der Völkerwanderungs- und Merowingerzeit bereits kennen gelernt haben (vgl. S. 473—475).

Wenn die neuerdings von A. Riegl veröffentlichte Silberschale aus der Sammlung G. Stroganoff in Rom, die einen Fürsten mit untergeschlagenen Beinen auf einem Bodenteppich zechend darstellt, wirklich sassanidisch ist, so ist durch sie der Beweis erbracht, daß die orientalische Sitte, statt der Stand- und Sitzmöbel sich eines Sitzteppichs zu bedienen, wenigstens fürs häusliche Leben schon im Sassanidenreiche verbreitet war. Daß hier ein Sassanidenfürst abgebildet ist, erscheint allerdings schon seiner Tracht nach wahrscheinlich; und auch der prachtvolle spätere, eine üppige Gartenanlage in strenger Stilisierung schildernde Teppich aus der Sammlung Dr. A. Fidgors in Wien stimmt zu alten Beschreibungen sassanidischer Teppiche, deren Art in ihm nachklingt. Die Bodenteppiche müssen demnach, wenn nicht schon im alten, so doch jedenfalls im sassanidischen Persien heimisch gewesen und die Knüpftechnik, durch die diese Teppiche hergestellt wurden, wird von den Persern der Sassanidenzeit geübt worden sein. Das Wesen der Knüpftechnik besteht darin, daß an die senkrechten Kettenfäden des Teppichgewebes kurze Wollbüschel angeknüpft werden, wobei man durch reihenweise eingewebte „Schußfäden" ein festes Gefüge erzielt. Der auf jener Silberschale der Sammlung Stroganoff in Rom dargestellte Teppich erweist sich auch seiner Musterung nach als Vorläufer der späteren berühmten persischen Teppiche: ein Wellenrankenrand umgibt die mit gleichmäßig verteilter stilisierter Pflanzenmusterung ausgefüllte Hauptfläche. Reste sassanidischer Seidenprachtgewebe haben sich an verschiedenen



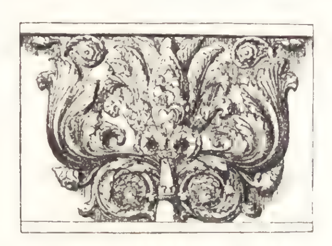
Der Triumph Schapurs I. über Kaiser Valerian. Sassanidisches Felsenrelief. Nach Dieulafoy. Vgl. Text, S. 482.

Orten erhalten; ein vor kurzem in St. Kunibert in Köln entdecktes Gewebe dieser Art ist von A. Schnütgen und F. Justi besprochen worden. Die Jagdszene seines Mittelfeldes erweist sich als ein Vorgang aus dem Leben des Prinzen Bahram-Gor (420—434), in dessen Speisesaal sich nach schriftlicher Überlieferung das Gemälde befand, nach dem dieses Gewebe ausgeführt wurde. Im übrigen gibt die sassanidische Zierkunst sich in der Weberei wie überall als die Vermittlerin zwischen der Antike und dem Islam.



Sassanidische Münze (Vorder- und Rückseite). Nach Dieulafoy. Vgl. Text, S. 483.

Altorientalische Elemente kommen hier und da auch in den Verzierungen der sassanidischen Bauwerke wieder zum Vorschein; in der Regel aber doch nur in der Umbildung, die sie in der griechisch-römischen Welt erfahren hatten. Riegl hebt mit Recht hervor, daß noch die buschige plastische Akanthusverzierung eines sassanidischen Kapitells aus Isfahan (s. die mittlere Abbildung), unbekümmert um gleichzeitige byzantinische Entwickelungen, den echten hellenistischen Akanthus zeige. Nur der Mittelbüschel erscheint auch hier schon als Vorläufer der späteren arabisch-persischen Kelchpalmette. Eine der byzantinischen parallele Weiterentwickelung zeigt dann ein Pilasterkapitell vom Tak-i-Bostan (s. die untere Abbildung). Eine „Pflanzenstaude mit fleischigem, kandelaberartigem Stengel“ bildet auch hier die Grundlage der Verzierung. Die abzweigenden Blätter aber haben den Akanthuscharakter schon abgestreift; und die Blumen, die abwechselnd in der Seitenansicht und von oben gesehen als Rosetten an den Spitzen dieser Blätter hängen, weisen schon zur stilisierten Pflanzenornamentik der Araber hinüber.



Sassanidisches Kapitell aus Isfahan. Nach Dieulafoy.

Um so realistischer im hellenistisch-römischen Sinne ist die Giebelfüllung eines Sassanidenpalastes zu Maschita. Weinranken und Tiergestalten sind hier zu einem üppigen Ganzen verflochten. Gerade durch das Nebeneinander ziemlich rein hellenistischer und byzantinisch stilisierter Formen wird es klar, daß die Sassanidenkunst künstlerisch wie zeitlich eine Mittlerstellung zwischen der klassischen und der arabischen Kunst einnimmt.

Pilasterkapitell vom Tak-i-Bostan. Nach Dieulafoy.

2. Die Gandharakunst an der Nordwestgrenze Indiens.

Während der letzten Arsakiden- und der ersten Sassaniden-Jahrhunderte erlebte auch der fernste Osten, den die Heere Alexanders des Großen betreten hatten, eine Art Nachblüte hellenistischer Kunst. Im griechisch-baktrischen Reiche, zu dem das Fünfstromland an der Nordwestgrenze Indiens gehörte, hatte eine halb iranische, halb griechische Mischkultur geherrscht, die auch unter den Indoskythen, den Nachfolgern der Baktrier in der Herrschaft über diese Gelände, nicht völlig verloren ging. Die Kunst des Fünfstromlandes war dem entsprechend eine Mischkunst in demselben Sinne wie die gallisch-römische und germanisch-römische Provinzialkunst oder auch wie die Kunst der Arsakiden und Sassaniden. Der indische See-Elefantenfries unserer Abbildung S. 485 ist ein würdiges Seitenstück zu dem germanischen Seebockfries, auf den bereits

hingewiesen worden ist (vgl. S. 472). Ernst Curtius hatte schon 1875 die Ergebnisse der damaligen Erforschung dieser eigenartigen griechisch-indischen Kunst zusammengestellt. Vincent Smith, der scharf zwischen der hellenistisch-indischen Kunst des Innern Indiens und der römisch-indischen Kunst des Fünfstromlandes unterscheidet, hat 1889 das Wichtigste und Richtigste über sie gesagt. Über den griechischen Einfluß in manchen Hauptwerken der frühbuddhistischen innerindischen Kunst, die wir später kennen lernen werden, läßt sich streiten. Aber in Mathura (etwa 50 km von Agra) haben sich Bildhauerwerke gefunden, deren griechische Haltung unzweifelhaft ist, und die noch als Nachwirkungen der Feldzüge Alexanders des Großen aufzufassen sind; und wie wir in der gallisch-römischen Mischkunst noch spät ein Relief gefunden haben, das Herakles im Kampfe mit dem Löwen darstellt (vgl. S. 473), so ist merkwürdigerweise das griechischste der in Mathura gefundenen griechisch-indischen Werke ebenfalls ein Relief, das Herakles, den Löwen würgend, veranschaulicht. Es befindet sich im Museum zu Kalkutta. Schwerlich früher als 200 n. Chr. entstanden, mag es jenem Gundestruper Gefäßrelief ziemlich gleichzeitig sein. Schwach und verschwommen genug sind seine Formen, weniger nordisch eckig als dort; aber ein ähnliches griechisches Grundmotiv ist hier wie dort erkennbar.


Indischer See-Elefantenfries. Nach Ernst Curtius.

Die eigentlich römisch-indische Bildnerei tritt uns in der Gandharakunst entgegen. Die Gandhara hatten den Bevölkerungskern des baktrischen Reiches gebildet, von dessen griechischen Königen schon Menandros (150 v. Chr.) zum Buddhismus übergetreten sein soll. Dem Buddhismus huldigten auch die indoskythischen Beherrscher der Gandhara. Die Ruinen ihrer Klöster sind die Fundstätten der Gandharakunst, die, wie auch Grünwedel annimmt, bis gegen das 4. Jahrhundert n. Chr. heran blühte.

Der baktrisch-griechischen Kunst gehört noch die Athena-Statue im Museum von Lahor (s. die nebenstehende Abbildung) an: eine unzweifelhafte, gehelmte Athena-Statue, deren Mangel an Formenschärfe ihr nur bereits einen leicht indischen Anhauch verleiht. Die eigentliche Gandharakunst aber stellt buddhistische Gestalten und Geschichten in den Formen der sinkenden römischen Reichskunst dar. Die Reliefs, die nach Vincent Smith auch erst zwischen 200 und 350 n. Chr. entstanden sind, erinnern in ihrer Überfülltheit an römische Sarkophagreliefs; der Faltenwurf der Gewandstatuen ist deutlich von etwas verderbten klassischen Erinnerungen durchwoben. Der Typus des Buddha, der stehend oder mit untergeschlagenen Beinen sitzend dargestellt wird, erinnert manchmal entfernt an denjenigen des Apollon. Auf die Bedeutung der Gandharaskulpturen, die man im British Museum, im Berliner Museum, vor allen Dingen in den Sammlungen zu Lahor und Kalkutta in Indien studieren kann, für die indische Kunst


Athena-Statue im Museum von Lahor. Nach Vincent Smith.

kommen wir an anderer Stelle zurück. Hier kann nur kurz auf die hellenistisch-römischen Elemente hingewiesen werden, die sie enthält.

Berühmt ist die Statue des sitzenden schnurrbärtigen „Königs" im Museum zu Lahor. Ihr Kopf wirkt ähnlich wie die Dacierköpfe der römischen Kunst (vgl. S. 456). Ihr Leib ist indisch-geschwollen. Die Nebenfiguren erscheinen nach Haltung und Tracht römisch genug. Die besterhaltenen erzählenden Reliefs, die buddhistische Sagen darstellen, sind aus dem Kloster zu Dschamalgari ins British Museum gekommen. Beim ersten Anblick kann man meinen, wirklich griechisch-römische Arbeiten vor sich zu haben. Wie die künstlerischen Motive der griechischen Gigantomachie irgend einer buddhistischen Sage angepaßt wurden, zeigt das Bruchstück eines Dreieckfeldes im Museum zu Kalkutta. Die Formen der Leiber, das Spiel der Muskeln erinnern hier, wie die Hauptmotive, an hellenistisch-römische Kunst. Eine andere, mehrfach erhaltene Gruppe knüpft offenbar an Leochares' Raub des Ganymed (vgl. S. 355 und 358) an, setzt aber eine beleibte Frau an die Stelle des schlanken Jünglings. Das Relief im Museum von Lahor (s. die nebenstehende Abbildung), welches das Dämonenheer Maras, des bösen Geistes, darstellt, wirkt als Ganzes doch mehr barbarisch-römisch als gerade indisch.



Das Dämonenheer des Mara. Gandhara-Relief im Museum zu Lahor. Nach Grünwedel.

So sehen wir die Fäden der hellenistisch-römischen Kunst durch alle Länder der Alten Welt laufen; überall legen sich fremde Fäden in gleicher Richtung zwischen sie und, sie kreuzend, über sie; und fast überall bleiben in dem auf diese Weise aus Zettel und Einschlag entstehenden neuen Kunstgewebe die goldenen Fäden sichtbar, die aus der versunkenen Welt des „klassischen Altertums" stammen.

Sechstes Buch.

Die indische und ostasiatische Kunst.

I. Die indische Kunst.

1. Die altbrahmanische und die buddhistische Kunst Vorderindiens.

Im Norden von den wolkenumschleierten Eisgipfeln des höchsten Gebirges der Erde, im Nordwesten vom Industhale, im Nordosten vom Gebiete des Brahmaputra, des mächtigsten Nebenstromes des heiligen Ganges, begrenzt, an den übrigen Seiten von den dunkeln Fluten des Ozeans umspült, bildet das eigentliche Indien eine große, üppige Tropenwelt für sich, in der reichangebaute Gegenden mit mächtigen Urwäldern, Bambusrohrmarschen mit Dschungles-dickichten, Tafelländer mit Flußthälern wechseln. Die Träger der geschichtlichen Gesittung Alt-indiens sind ein uns stammverwandter arischer Volksstamm, der im 2. Jahrtausend vor dem Beginn unserer Zeitrechnung, vom Norden kommend, zum Indus und später zum Ganges herabstieg, die Eingeborenen nach und nach und doch nur teilweise sich unterwarf, seine Ge-sittung aber in mächtigem, fruchtspendendem Strom über die ganze Halbinsel ergoß. Es war ein Volk, das seine Stein- und Bronzezeit bereits hinter sich hatte und im Vollbesitze der Me-talle, im Vollbesitze des Ackerbaus und der Viehzucht seine nördlichere Heimat mit dem heißen Süden vertauschte; ein Volk von Priestern und Kriegern, deren Kasten sich scharf von den beiden niederen Kasten der Arbeitenden und der Dienenden absonderten; ein Volk von Sehern und Sängern, das, im Erbbesitze einer kunstreichen Buchstabenschrift, seinen Glauben, seine Andacht, sein Recht und seine Sitte in den heiligen Gesängen der Veden niederlegte.

Auf die Hymnenzeit der Veden folgt die Zeit der Heldengedichte Mahabharata und Rama-jana, die um 1000 v. Chr. angesetzt wird. In diesen Gedichten bereitet sich die altbrahmanische Götterlehre vor, die auf der Grundlage der pantheistischen Gesamtvorstellungen der Vedenzeit schließlich zu der Anerkennung der drei großen Hauptgötter Brahma, des Schöpfers, Vischnu, des Erhalters, und Siwa, des Zerstörers, führt, von denen bald der eine, bald der andere als Hauptgott mit einem Gefolge unzähliger Neben- und Halbgötter in den verschiedenen Einzelreichen des großen Landes hervortritt. Als Reformator der nach und nach in Äußerlichkeiten erstarrten brahmanischen Religion trat gegen 500 v. Chr. Gautama Siddhartha aus dem Geschlechte Sakyamuni als Buddha, d. h. der „Erleuchtete", auf. Seine Lebensgeschichte ist mit reichen Legendenblüten durchwoben worden. Geschichtlich steht jetzt fest, daß er 477 v. Chr. „ins

Nirwana eingegangen", d. h. gestorben ist. Seine Lehre verbreitete sich, nachdem Asoka, der König des mächtigen Hindureiches Magadha, sie um 250 v. Chr. zur Staatsreligion erhoben hatte, in raschem Siegeslauf über den größten Teil Süd-, Mittel- und Ostasiens und wurde dadurch zur ersten Weltreligion. Die Weisheit der Brahmanen blieb freilich die Grundlage der Weisheit der Buddhisten. Der Pantheismus und der Glaube an die Seelenwanderung wurden nicht angetastet. Aber an die Stelle der Götter, deren Schemen verblassen, treten die Heiligen; an die Stelle der Selbstkasteiung tritt die klösterliche Weltflucht; und als Zustand der höchsten Seligkeit, der das Endziel aller Seelenwanderung ist, erscheint das Nirwana, das traumlos sorgenfreie Genießen der Ewigkeit. Natürlich aber wurde in der buddhistischen Volksreligion Buddha selbst bald genug vergöttert. Lassen sagt: „Aus dem Charakter des Buddhismus folgt, daß es ursprünglich in ihm keine Mythologie geben konnte, aber zugleich aus dem Umstande, daß seine Anhänger Inder waren, die eine reiche Götterlehre besaßen, daß er sich nicht lange frei von dem Einflusse derselben halten konnte." Buddha selbst wurde vervielfältigt. Schon vor ihm waren Buddhas geboren worden, und auch nach ihm können Buddhas geboren werden. Diese Nebenbuddhas werden als Bodhisatva bezeichnet; und das Streben jedes Frommen kann dahin gehen, einmal als Bodhisatva wiederzuerscheinen. Eine ganze Heerschar untergeordneter Götter und dämonischer Halbgötter, die oft, wie die Göttin der Schönheit, Sri (Siri, Çri), schon Begriffspersonifikationen sind, schließt den himmlischen Reigen.

Während der Buddhismus nun aber auf Ceylon, in Hinterindien, auf den Sundainseln, in Tibet, in China und Japan immer fester Fuß faßte, wurde er im eigentlichen Indien seit dem 6. Jahrhundert n. Chr. von der alten polytheistischen Volksreligion wieder aufgesogen, die nun als Neubrahmanismus das Feld behauptete. Im 7. Jahrhundert schon werden die buddhistischen Denkmäler in Vorderindien seltener, im achten hören sie beinahe ganz auf. Nur vereinzelte Ausläufer reichen bis ins elfte Jahrhundert herab.

Der Neubrahmanismus aber, der, wie der Buddhismus, nicht nur eine religionsgeschichtliche, sondern auch eine kunstgeschichtliche Macht war, stand gerade in höchster Blüte, als im 11. Jahrhundert der Islam seinen Eroberungszug nach Indien antrat, viele Millionen von Indern bekehrte und nach und nach zahlreiche Moscheen Allahs neben die Tempel Vischnus und Siwas stellte. Die indische Kunstgeschichte im engeren Sinne aber hat es nur mit den Schöpfungen der brahmanischen und buddhistischen Kunst zu thun.

Trotz der Gewissenhaftigkeit, mit der Forscher wie Fergusson, Burgeß, Cunningham, Smith, Cole, Le Bon, Maindron, Bühler und Grünwedel die zahlreich erhaltenen indischen Kunstdenkmäler verzeichnet und untersucht haben, steht die indische Kunstgeschichte erst in den Anfängen einer wissenschaftlichen Vertiefung. Man erkennt wohl örtliche Unterschiede, die verschiedenen Einflüssen zugeschrieben werden; aber von einer fortschreitenden Entwickelung von innen heraus ist bis jetzt in der indischen Kunst erst wenig die Rede gewesen. Grünwedel, dessen Ausführungen wir vielfach folgen, geht sogar so weit, ihr nur eine rückläufige Bewegung zuzuerkennen.

Da die erhaltene altindische Kunst fast ausschließlich religiöse Monumentalkunst ist, so müßte auf eine tausendjährige altbrahmanische Kunst (bis 250 v. Chr.) eine tausendjährige buddhistische Kunst (bis um 750 n. Chr.) und auf diese wieder eine tausendjährige neubrahmanische Kunst folgen. Aus altbrahmanischer Zeit haben sich jedoch keine indischen Kunstdenkmäler erhalten. Die ältesten gehören der Zeit des Königs Asoka und der Erhebung des Buddhismus zur Staatsreligion an. Doch wäre es verfehlt, hieraus zu schließen, daß es keine altbrahmanische bildende Kunst gegeben habe. Das Geheimnis des spurlosen Unterganges der von den

großen indischen Heldengedichten geschilderten, farbenreichen altbrahmanischen Kunst erklärt sich durch die Vergänglichkeit ihrer Bau- und Bildstoffe, die nur aus Holz und, wie besonders Semper dargethan hat, daneben aus gebrechlichem, mit farbigem Stuck bekleidetem Erd- und Ziegelwerk bestanden. Gerade dem feuchten, heißen Klima Indiens vermochten Holz- und Ziegelarbeiten nicht Jahrtausende standzuhalten.

Die Geschichte der indischen Kunstdenkmäler beginnt daher erst um 250 v. Chr. mit dem Übergange der indischen Kunst zum Steinbau; und die indische Steinkunst entsprang offenbar der religiösen Begeisterung des Königs Asoka, der den zahlreichen Kunstbauten, die er zu Ehren Buddhas errichtete, ein ewiges Leben einhauchen wollte. Daß bei diesem Übergange einzelne Formen dem Steinbau der großen westlichen Nachbarreiche entlehnt wurden, ist um so erklärlicher, als diese Reiche bereits seit Jahrhunderten Beziehungen zu Indien unterhalten hatten. Zunächst lassen sich einige durch Persien vermittelte vorderasiatische Formen nachweisen, z. B. das wie ein umgekehrter Blütenkelch wirkende, glockenförmige Säulenkapitell, die Balken tragenden Tiere über den Kapitellen (s. die nebenstehende Abbildung und vgl. S. 213 und 214), die überall dekorativ verwerteten Flügeltiere und Mischwesen und selbst das sogenannte Palmetten- und Lotosornament in der Stilisierung der westlichen Kunst. Sodann haben sich ganz griechisch dreinschauende Statuen aus etwas späterer Zeit zu Mathura im oberen Gangesgebiet gefunden (vgl. S. 485). In der nordwestlichen indischen Grenzkunst aber, in der Kunst von Gandhara im Swatgebiet, überwiegt in den ersten Jahrhunderten n. Chr. das griechisch-römische Element in der gesamten Formensprache bei rein buddhistischem Inhalt in solchem Maße, daß es das Erstaunen aller Kenner der Kunstgeschichte erregt hat (vgl. S. 485).


Relief vom rechten Pfeiler des östlichen Thores zu Santschi. Nach Grünwedel.

Es fragt sich nur, ob diese Erscheinungen genügen, um, wie es nach Cunninghams Vorgange üblich geworden ist, die ganze buddhistische Kunst Indiens in eine persisch-indische und eine griechisch-indische Kunst einzuteilen, so daß für eine national-indische Kunst überhaupt kaum noch Platz übrigbleibt. Wir glauben diese Frage verneinen zu müssen. Was zunächst die sogenannte persisch-indische Kunst betrifft, so stehen in ihren Zierteilen von Anfang an offenkundig einheimische Tier- und Pflanzenformen neben den eingeführten; vor allen Dingen aber ist der Gesamteindruck der indischen Baukunst und Bildnerei nach Form und Inhalt weit entfernt davon, sich an persische Vorbilder anzulehnen. Wenn Reste der älteren indischen Holzkunst erhalten wären, würde die Fragestellung vermutlich auch völlig anders lauten. Was sodann die gräko-buddhistische Kunst Indiens betrifft, so ist diese, von den versprengten Erscheinungen in Mathura abgesehen, doch auf jenen äußersten Nordwesten des jetzigen Indien beschränkt geblieben, den ursprünglich niemand zum eigentlichen Indien gerechnet hat. Die Gandharakunst gehört nicht zu den Quellen der indischen, sondern zu den Ausläufern der griechisch-römischen Kunst. Auch Grünwedel, der die englische Einteilung im ganzen anerkennt, sagt: „Während in

der älteren persisch-indischen Gruppe das national-indische Element den Hauptstock bildet und so sich auf indischem Boden weiterentwickelt, hat die Gandharaschule fremde, antike Formen gebung. Sie beeinflußt später die indische Kunst, bleibt aber isoliert und ist in ihrem Fortleben am dauerhaftesten in der kirchlichen Kunst der nördlichen außerindischen Schule." Die sogenannte persisch-indische Kunst tritt für uns als altbuddhistische Kunst Indiens in den Vordergrund. Denksäulen, Stupas und Höhlenbauten sind die drei Hauptgattungen erhaltener buddhistischer Denkmäler in Indien.

Zunächst kommen **Denksäulen** mit Inschriften (Stambhas, Lats) in Betracht. Gerade sie zeigen auf der Höhe ihres schlanken Schaftes das glockenförmige Kelchkapitell Persiens, das oft oben und unten durch gemeißelte Stricke und Perlenschnüre von den übrigen Teilen getrennt ist; gerade sie tragen manchmal am Hals des Schaftes, manchmal an der Deckplatte über dem Kapitellkelch das ausgebildete Palmetten- oder Lotosornament der westlichen Kunst; aber gerade sie werden auf der oberen Platte von religiösen Sinnbildern echt indischer Art, wie dem Speichenrad oder dem Elefanten, wenn auch am häufigsten von dem Löwen, der ganz Asien gehört, bekrönt (s. die nebenstehende Abbildung). Eine Anzahl dieser Säulen aus der Zeit des Königs Asoka hat sich, zum Teil zertrümmert oder verpflanzt, in der Gangesebene erhalten, z. B. zu Delhi, zu Allahabad, zu Tirhut und zu Sankisa. In der Gegend von Bombay steht eine solche Säule noch vor dem berühmten Grottentempel von Karli. Andere sind auf gleichzeitigen Reliefdarstellungen abgebildet. Ihre Schlankheit, die besonders zu Allahabad hervortritt, läßt darauf schließen, daß ihnen Holzmasten aus Baumstämmen vorausgegangen sind.



Kapitell einer Siegessäule zu Sankisa. Nach Fergusson.

In großer Anzahl haben sich sodann jene mächtigen **kuppel- oder wasserblasen-förmigen Buddhadenkmäler** erhalten, die teils nur zur Erinnerung an den Erdenwandel des vergöttlichten Meisters, teils aber auch über Reliquien desselben errichtet worden sind. Es sind jene **Stupas** (engl. Topes), die zu den eigentümlichsten Erscheinungen der indischen Nationalkunst gehören. Bergen sie Reliquien Buddhas, so werden sie vorzugsweise als Dagops (Dhatugharbhas, Dagobas) bezeichnet. Auf quadratischer Terrasse erhebt sich der massiv aus kleinen Steinen errichtete Kuppelbau, dessen Gestalt an die Wasserblase, das Sinnbild der Vergänglichkeit, mahnt. Auf seinem abgeflachten Gipfel trägt er einen schirmartigen Aufsatz, der den heiligen Feigenbaum, unter dem Buddha seine Eingebungen empfing, in Erinnerung bringt. An seinem breiten Sockel aber ist er in der Regel von einem Steinzaun umfriedet, der mit hohen, triumphpfortenähnlichen Eingangsthoren und mit dem reichsten bildnerischen Schmucke ausgestattet ist. Diese **Steinzäune** (engl. Railings) und ihre Thore, die durchaus das Stilgepräge der älteren Holzbauten dieser Art bewahrt haben, gehören zu den wichtigsten, oft zu den glänzendsten Denkmälern der indischen Kunstgeschichte. Erhalten haben sich Stupas mit oder ohne ihre Steinzäune und Steinzäune mit oder ohne ihre Stupas in mehr oder weniger zertrümmertem Zustand an den verschiedensten Stätten des indischen Reiches. Ihrer fünfundzwanzig bis dreißig, unter denen sich der berühmte Stupa von Santschi (s. die Abbildung, S. 491) befindet, liegen im Umkreis von Bhilsa, am nördlichen Fuß des Vindhyagebirges, recht im Herzen Indiens. Am Ganges, bei Benares, liegt der Stupa von Sarnath, an der Grenze Südindiens lag der Stupa von Amaravati, dessen Zaunstücke im Indischen Museum zu London aufbewahrt werden. Nur

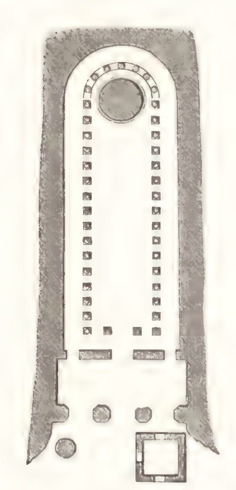
Steinzäune mit Thoren aber haben sich z. B. in Barahat (Bharhut, zwischen Bhilsa und Sarnath) und zu Mathura erhalten; und weiter östlich, in Buddha Gaya, gehört wenigstens der Steinzaun vor dem „Tempel" der ältesten buddhistischen Zeit Indiens an.

Die zahlreichsten und merkwürdigsten Denkmäler altindischer Kunst aber sind die Höhlen- oder Grottenbauten, die bald zu kirchlichen Versammlungshallen (Tschaityas), bald zu zellenreichen Klöstern (Viharas) ausgebildet erscheinen, oft aber aus Tempelhallen und den zu ihnen gehörigen Klosterzellen bestehen. Höhlentempel fanden wir bereits bei den Ägyptern (vgl. S. 133); aber dem buddhistischen Geiste der Weltflucht war es vorbehalten, die Höhlenwohnungen, die wir als Notbehelfe mancher Ur- und Naturvölker kennen gelernt haben, im Sinne monumentaler Großkunst zu erweitern, zu gliedern und aufs reichste zu verzieren. Natürliche Höhlen mögen hier und da den Boden der Anlagen gebildet haben; im wesentlichen aber sind sie künstlich mit großer Mühe in den harten Felsen hineingemeißelt. Der Grundplan dieser Anlagen richtet sich nach ihren Zwecken; die Klöster pflegen kleine quadratische Zellen um einen quadratischen oder rechteckigen, von Pfeilern getragenen Mittelraum zu enthalten; kunstgeschichtlich bedeutsamer sind freilich die Tempel, die Andachtssäle, deren Inneres den altchristlichen Basiliken ähnlich sieht, als deren Vorläufer sie doch keinesfalls angesehen werden können. Die gleichen Bedürfnisse erzeugen auch hier eben die gleichen Anlagen. Die länglichen, dem Eingang gegenüber im Halbrund geschlossenen Säle sind immerhin groß genug, um Deckenstützen zu verlangen, die, wie im griechischen Tempel, schmale Nebenschiffe von dem großen Mittelschiffe abscheiden, aber auch, wie z. B. im Höhlentempel zu Bedsa und zu Karli (s. die Abbildung, S. 492), um das Halbrund der Schlußwand herumgeführt werden. Hier erhebt sich vor ihnen der Dagop, der wasserblasenförmige, mit dem Schirm bekrönte Reliquienbehälter, an dem oder an dessen Stelle erst später jene riesigen Bildsäulen



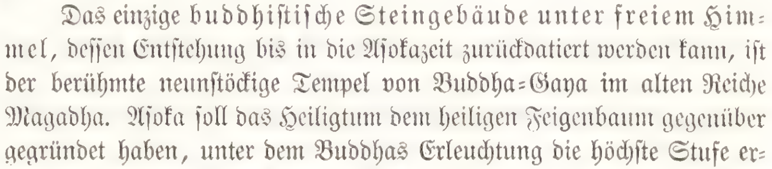
Der Stupa von Santschi. Nach Cole. Vgl. Text, S. 490.

des Buddha erscheinen, die charakteristisch für den Eindruck vieler dieser Andachtshallen sind. Ihr Licht erhalten sie nur von der Eingangsseite, die manchmal Thür und Riesenfenster in einer Öffnung enthält, in der Regel aber eine halbrunde, spitzbogige, hufeisenförmige oder kielbogenartig geschweifte Fensteröffnung über einem regelrechten Portalbau und vor diesem noch eine von dem überhangenden Felsen umrahmte Eingangshalle (Veranda) zeigt. Die Öffnung selbst wird in der Regel von einer vielfach durchbrochenen und verzierten Schirmwand (englisch screen) geschlossen. Auch im Inneren pflegt die Decke der Höhlensäle halbrund oder gar hufeisenförmig ausgehauen zu sein, so daß sie den Eindruck eines regelrechten oder geschweiften Tonnengewölbes macht; und merkwürdig ist hierbei, daß die Wölbungen mit Rippen bedeckt zu sein pflegen, die nur dem Holzstil entnommen sein können, ja manchmal, in Erinnerung an die hölzernen Freibauten, die vor und neben diesen Höhlentempeln bestanden haben müssen, aus wirklichem Holzwerk eingesetzt sind.

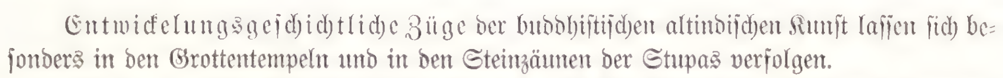


Grundriß des Höhlentempels zu Karli. Nach Fergusson. Vgl. Text, S. 491.

Zu den ältesten Grottenwerken dieser Art, die noch dem 3. oder doch dem 2. Jahrhundert v. Chr. entsprossen, werden die Bauten zu Bihar und Udayadschiri im bengalischen Osten der großen indischen Halbinsel gezählt. Zahlreicher und wichtiger aber sind die Tempel- und Klosteranlagen, die im Westen Vorderindiens in den harten roten Granit des Ghatgebirges eingehöhlt sind. Die Höhlenbauten von Bhadscha, Kondane, Bedsa, Nasik, Pitalkhora, Adschanta (Adjunta) aus dem zweiten, von Karli aus dem ersten Jahrhundert v. Chr., denen sich die späteren Hallen von Adschanta und die Grotte von Kenheri auf der Insel Salsette im Hafen von Bombay anschließen, bilden hier eine lange Kette bedeutsamer Stätten altindischer Kunst.



Das einzige buddhistische Steingebäude unter freiem Himmel, dessen Entstehung bis in die Asokazeit zurückdatiert werden kann, ist der berühmte neunstöckige Tempel von Buddha-Gaya im alten Reiche Magadha. Asoka soll das Heiligtum dem heiligen Feigenbaum gegenüber gegründet haben, unter dem Buddhas Erleuchtung die höchste Stufe erreichte. In der That mag der Steinzaun, der es umgibt, bis in Asokas Zeit hinaufreichen. Der turmförmige Prachttempel selbst, den Fergusson übrigens unter den Stupas einreiht, ist viele Jahrhunderte jünger, deshalb aber doch der älteste und ursprünglichste Turmtempel Indiens. Dagegen lernen wir freistehende Holzgebäude altindischer Art mit jenen „persisch-indischen" Säulen und echt indischen Zaun- und Bogenmotiven nur in den Reliefdarstellungen kennen.



Entwickelungsgeschichtliche Züge der buddhistischen altindischen Kunst lassen sich besonders in den Grottentempeln und in den Steinzäunen der Stupas verfolgen.

Die nur ungefähr bestimmbare Altersfolge der ältesten Grottentempel Indiens vergegenwärtigt uns die allmähliche Versteinerung der alten Holzbauten. Es ist, als ob man sich ursprünglich einen freistehenden Holztempel als in die Höhle hineingeschoben gedacht habe. In Bhadscha erkennt man noch deutlich die Löcher im Fels, in denen die Balken des Holzvorbaues ruhten; hölzerne Rippen sind noch im Tempel von Karli (78 v. Chr.) erhalten; und Reste der ursprünglich überall hölzernen Schirmwand zwischen dem Inneren und der Vorhalle sind noch im Tschaitya von Kondane erkennbar. Wo diese hölzerne Schirmwand, wie in Bhadscha, der zehnten (ältesten) Höhle von Adschanta und in einer der Vihara-Grotten von Pitalkhora, später

nicht durch eine steinerne ersetzt worden ist, fehlt sie sonst völlig; wo sie in Stein übersetzt worden ist, wie in Bedsa, Nasik, Karli und in den übrigen späteren Höhlen, aber hat sie sich erhalten. Anfangs ahmte der Steinhauer die Formen des Holzgerüstes einfach nach, besonders deutlich in einer der Grotten von Bihar und am Tschaitya von Kondane, dessen Fassade die vollständigste und einheitlichste von allen ist; allmählich lernte er die Motive der Holzbaukunst beliebig, oft spielend, zu verwerten, wie in Bedsa, in Nasik (s. die untenstehende Abbildung) und noch freier in Karli; und selbst der vollendete Steinstil dieser Fassadenbaukunst, wie er uns im 5. Jahrhundert n. Chr. in den späteren Grotten von Adschanta entgegentritt, läßt sich immer noch wie eine Übersetzung aus der Zimmermannskunst an. Alle Friese und Wandfelder der Fassaden sind aufs reichste mit Bildwerk geschmückt, zwischen dem die Reliefbilder der Dagops manchmal, wie in Bhadscha und Pitalkhora, als Ziermotive verwertet erscheinen. Das beliebteste Ziermotiv zu Bhadscha und Bedsa wie zu Kondane und Karli aber ist das ursprünglich aus dem Flechtzaun in den Holzstil, dann vom Holzbau in den Steinbau übertragene Zaungeflecht. Die Deckenstützen im Inneren und ihre Vertreter an den Fassaden dieser Bauwerke sind ursprünglich gedrungen, einfach, vier- oder achtseitig, entwickeln sich jedoch allmählich zu ausgebildeten Säulen mit reich gegliederten Fuß- und Kopfstücken bei kurzem, achteckigem Schafte. Ihr Fußstück besteht aus hohem, ausladendem Polster über viereckiger getreppter Grundplatte, ihr Kopfstück zunächst aus jener wie ein umgekehrter Blütenkelch erscheinenden westasiatischen Glocke (vgl. S. 213, 214, 489), darüber aus einer umgekehrten Wiederholung der unteren Stufenplatte, auf der jene indischen Tier- oder Menschengestalten (vgl. S. 490) thronen, die nicht einmal immer als Balkenträger gedacht sind. Sphinxartige Mischgestalten erscheinen an dieser Stelle schon in Bhadscha, richtige Flügelsphinxe in Pitalkhora. Schon in Nasik tritt diese altindische Säule, die trotz ihrer westasiatischen Einzelglieder ein nationalindisches Gesamtgepräge zeigt, in ihrer vollen Ausbildung auf; oben ist sie mit ruhenden indischen Rindern geschmückt. In den edelsten Verhältnissen aber prangt sie, dreißigmal wiederholt, in dem achtunddreißig Meter langen, über dreizehn Meter breiten Grottentempel von Karli. Jede von ihnen trägt hier auf ihrer Deckplatte zwei knieende Elefanten, auf deren jedem zwei indische Fürstengestalten reiten. Der Gesamteindruck dieser Grotte, der schönsten Indiens (s. die Abbildung, S. 495), ist so eigenartig wie möglich und trotz einiger unorganischer Übergänge einheitlich ruhig und festlich prächtig. Wesentlich anders wirkt gerade durch das andere Verhältnis der Stützen zur Decke das Innere der späteren, der schon dem 5. und 6. Jahrhundert n. Chr. angehörenden Grotten von Adschanta. Die Säulen werden hier durch konsolenartige Balkenträger über dem Kapitell wieder deutlicher als versteinerte Holzstützen gekennzeichnet und teils mit


Fassade des Grottentempels zu Nasik.
Nach Fergusson.

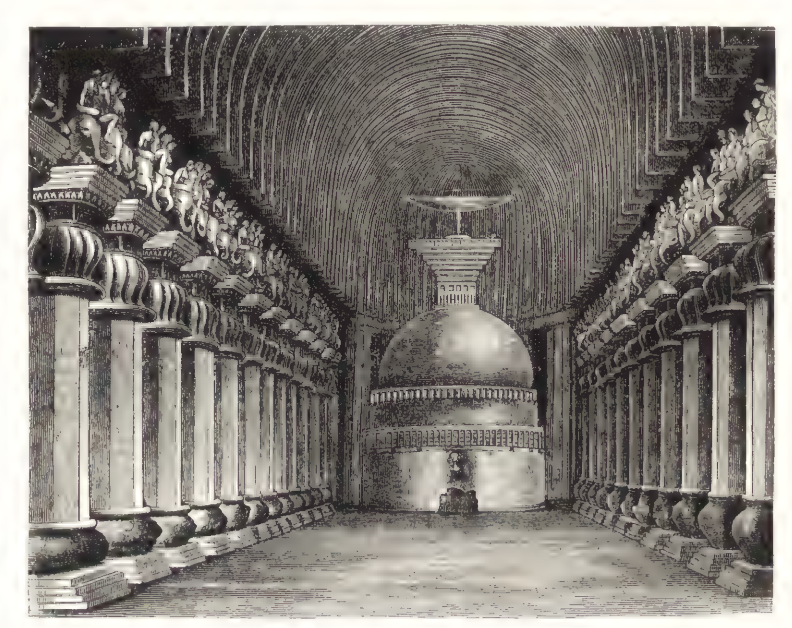
Pflanzenarabesken oder zierlichen Goldschmiedezieraten bedeckt, teils auf reichste mit Reliefdarstellungen und plastischen Rundfiguren geschmückt, unter denen nunmehr die Buddhagestalten in unzähligen Wiederholungen eine Hauptrolle spielen, während die gute alte Zeit Buddhas Nähe nur durch Sinnbilder, wie das Rad, den Schild, das Hakenkreuz (swastika), oder seine Fußspuren anzudeuten wagte (s. die Abbildung, S. 497).

Die Buddhagestalten führen uns zur Entwickelungsgeschichte der buddhistisch-indischen Plastik. Abgesehen von einigen altertümlich gebundenen Felsskulpturen im Nordwesten, z. B. bei Gualior, tritt uns schon die älteste erhaltene Plastik Indiens, der Zeit ihrer Entstehung entsprechend, auf einer Entwickelungsstufe entgegen, die die Kennzeichen der eigentlichen primitiven Kunst, die Fesselung der Gliedmaßen und die Unrichtigkeit der Verhältnisse, längst überwunden hat, ja selbst über die „Frontalität" (vgl. S. 10) hinausgekommen ist, soweit diese nicht, wie bei allen als Andachtsbilder gedachten und manchmal als Bauglieder verwandten Göttergestalten, in absichtlich altertümelndem Sinne beibehalten worden. Im Relief werden alle Stellungen vom strengen Profil bis zur freien Vorderansicht zwanglos wiedergegeben, in der Rundplastik werden unbedenklich die freiesten und schwierigsten Bewegungsmotive aufgesucht. Dabei besitzt die indische Steinplastik von Anfang an im wesentlichen einen nationalindischen Charakter. Die Formenweichlichkeit und Gliedergelenkigkeit des indischen Volkes spiegelt sich, im ganzen richtig beobachtet, auch in seiner Bildhauerei wieder. Aber auch darüber hinaus zeigt diese eine auffallende Knochenlosigkeit und Oberflächlichkeit der plastischen Formengabe. Nirgends wird eine individuelle Persönlichkeit scharf erfaßt, nirgends auch nur das äußerliche Spiel der Muskeln als darstellenswert empfunden, nirgends ein Bewegungsmotiv bis auf seine anatomische Ursächlichkeit zurückverfolgt. Die Nacktheit als solche zog den indischen Künstler auch weniger an als der reiche Schmuck der Goldschmiede und die Zartheit der Stoffe, die sie verhüllen; und eine Reihe mehr künstlerischer als natürlicher Schönheitsregeln schlugen die indischen Bildhauer bald mit Blindheit und verleiteten sie, Schemen statt lebendiger Wesen zu schaffen.

Die geschichtliche Entwickelung der indischen Bildnerei läßt sich am besten an den steinernen Erzählungen verfolgen, die uns in den Bildwerken der Steinzäune entgegentreten. Der Zeit um 200 v. Chr. gehören die Steinzäune vor Barahat (Barhut) und Buddha-Gaya an. Als die älteren gelten gegenwärtig die Reliefs von Barahat, in denen teils Andachtsszenen und Züge von Elefanten und Löwen zu heiligen Bäumen, teils aber in mehr denn hundert Einzelreliefs, inschriftlich beglaubigte buddhistische Legenden verbildlicht erscheinen. Schon Fergusson bestand darauf und Vincent Smith bestätigte es, daß gerade der Stil dieser Reliefs, von einigen aus dem Westen eingeführten Kentaurengestalten, Säulenkapitellen und Pflanzenornamenten abgesehen, in jeder Hinsicht rein indisch sei, noch herber, züchtiger und individueller, als er in der Folgezeit wiederkehrt. Nahezu den gleichen Stil aber zeigen die erhaltenen Bruchstücke der Reliefs von Buddha-Gaya, die teils die Verehrung von Bäumen und buddhistischen Symbolen, teils häusliche Szenen und Pflanzenornamente darstellen. Das Berliner Museum für Völkerkunde besitzt einige Originalstücke dieses Zaunes, auf denen Flügelantilopen und Flügelpferde neben natürlichen indischen Tieren, Widdern, Zebus, einem Büffel und einem Pferde wiedergegeben sind.

Noch dem zweiten Jahrhundert v. Chr. gehören nach den inschriftlichen Untersuchungen G. Bühlers auch die berühmten Bildwerke von den vier Thoren des Steinzaunes am großen Stupa von Santschi an. Das Südthor, das, jedenfalls das älteste, bisher dem ersten Drittel des ersten Jahrhunderts n. Chr. zugeschrieben wurde, ist nach diesen Forschungen schon 140 v. Chr. entstanden. Die übrigen Thore wurden etwas später hinzugefügt. Die beiden den Zaun hoch

überragenden, senkrechten Pfosten jedes Thores sind oben durch drei geschweifte, in Spiralscheiben endende Querbalken verbunden, zwischen denen je drei kleinere senkrechte Pfeiler eine Art von durchsichtiger Füllung bilden. Alle senkrechten und wagerechten Glieder dieser ihrem Baustil nach hölzernen Steingerüste sind über und über mit plastischem Schmucke versehen. Den Tier- und Pflanzengebilden des dekorativen Teiles dieser Reliefs braucht ein sinnbildlicher Inhalt nicht abgesprochen zu werden, am wenigsten den Flügeltieren der Verschalplatten der Pfosten und Querbalken. Siegreich aber tritt das Pflanzenornament als solches in den wunderbaren, aus natürlichen und stilisierten, einheimischen und vom Westen eingeführten Pflanzenelementen zusammengesetzten Zierstreifen der Außenseiten der Pfosten hervor. An einem der schönsten Zierfelder des Ostthors (s. die Abbildung, S. 498) schmücken radartig ausgebreitete Lotosblumen neben den Knospen anderer den Mittelstreifen, während die schmalen Seitenstreifen mit echtindischen Blütenranken gefüllt sind, zu denen, wie Grünwedel bemerkt, „an heiligen Orten aufgehängte" natürliche Blumenranken die Vorlage gebildet haben.



Das Innere des Tempels von Karli. Nach Fergusson. Vgl. Text, S. 493.

In den erzählenden Reliefs von Santschi lassen sich wieder die Darstellungen der Verehrung heiliger Bäume, heiliger Stupas, heiliger Radsäulen durch Menschen und Tiere von den Erzählungen aus dem Leben Buddhas, auch aus seinen früheren Wiedergeburten (Dschatakas) unterscheiden. Das Merkwürdigste dabei ist, daß Buddha selbst in diesen Darstellungen aus seinem Leben auch hier noch niemals mit abgebildet ist, so daß nur die Nebenzüge der Erzählungen, manchmal auch ihre landschaftlichen Hintergründe in unbeholfener, aber anschaulicher Ausbreitung hervortreten. Dagegen erscheinen der alte Vedengott Indra mit dem Donnerkeil und Sri, die Gottheit der Schönheit, deren typische Darstellung die indischen Bildhauer unzählige Male wiederholt haben. Mit untergeschlagenen Beinen sitzt die Göttin auf einem Lotoskelche, und von jeder Seite gießt ihr ein Elefant Wasser über das Haupt. Von den niedrigen Gottheiten des indischen Volksglaubens lassen sich die Naya, die Schlangenmenschen, deren König mit fünf Schlangenhäuptern dargestellt wird, und die Kinnaris, weibliche Engel, deren untere Hälfte Vogelgestalt zeigt, erkennen, unter den Fabeltieren die Vögel Garuda, die als Reittiere der Götter gedacht werden, greifenköpfige und hundeköpfige Löwen und jene Stiere mit menschlichen Gesichtern, Spitzbärten und steifgelockten Löwenmähnen, die wirklich dem Westen entlehnt

sind. Fremdartig genug nehmen sie sich daher auch z. B. auf der Darstellung der Verehrung des heiligen Feigenbaumes durch die ganze Tierwelt neben den lebendig und natürlich gezeichneten indischen Tieren aus. Lebendig und natürlich sind innerhalb der Grenzen der indischen Kunst auch die wirklichen Menschen auf den Reliefs von Santschi dargestellt. Ihr länglicher Kopf, ihre großen Augen, ihre aufgeworfenen Lippen zeigen den indischen Nationaltypus. Die Frauengestalten erhalten schon die ungemein dünne Taille, die kugelförmigen starken Brüste und die ungewöhnlich breiten Hüften, die als Merkmale indischer Frauenschönheit bis auf den heutigen Tag kanonische Geltung behalten haben.

Auf den plastischen Bildschmuck der älteren buddhistischen Grottenbauten ist zum Teil schon bei der Besprechung ihrer Bauformen hingewiesen worden (vgl. S. 493). Um 150 v. Chr. werden die Reliefs der berühmten Höhle zu Udayadschiri entstanden sein: keck und urwüchsig erzählt, national-indisch ihrer künstlerischen Haltung nach, nehmen diese Darstellungen entlegener, zum Teil noch nicht erklärter Legenden unsere Einbildungskraft mächtig gefangen. Dem ersten Jahrhundert vor unserer Zeitrechnung mögen die naturwahren Tiergruppen an den Fassadensäulen zu Bedsa, die Menschenpaare an der Außenseite des Tempels zu Karli und die ältesten jener großartigen Elefantenreiter auf den Kapitellen seines Inneren angehören, deren jüngere uns in eine spätere Zeit herabführen. Echt indisch in ihrer ungezwungenen dekorativen Haltung und ihrer freien, weichen Formensprache erscheinen sie alle, die hundertundzwanzig Fürstengestalten auf den sechzig Elefanten über den Säulenkapitellen des unterirdischen Saales zu Karli.

Fertiger und glatter, vielfach aber auch schon herkömmlicher in der Durchbildung als alle diese Werke treten uns dann die erst um 200 n. Chr. entstandenen Reliefs vom Steinzaun zu Amaravati entgegen, die im Indischen Museum zu London aufbewahrt werden. Neben den üblichen Verehrungsszenen, legendenhaften Darstellungen und dekorativ wiederholten Tier- und Knabengestalten kommt hier, wenngleich wir nicht sicher sagen können, ob hier zum ersten Male, schon Buddha selbst und hinter Buddhas Haupte schon der Nimbus, der Heiligenschein, vor; doch erscheint der Meister noch stehend unter seinen Schülern, noch nicht zu dem bekannten, mit untergeschlagenen Beinen dasitzenden Kultusbilde umgewandelt. Nach Fergusson und Grünwedel stünden diese Reliefs schon unter dem Einfluß der Gandharaschule. Vincent Smith aber bestreitet dies, wie es scheint, mit größerem Rechte, und glaubt sie nur leicht und wenig auffällig von jenen direkten hellenistischen Einflüssen berührt, die neben den persischen in dieser ganzen älteren indischen Kunst wahrzunehmen, aber auch nach ihm nicht wesentlich genug sind, um den nationalen Grundcharakter dieser Kunstübung in Frage zu stellen.

Erst später, doch wohl unmittelbar nach der Entstehungszeit der Reliefs von Amaravati, entfaltete sich in Gandhara jene schon genannte römisch-buddhistische Kunst, die die buddhistischen Legenden im Gewande der griechisch-römischen Verfallzeit darstellte (vgl. S. 485). Wichtiger als für die indische Kunstgeschichte erscheinen uns diese Skulpturen für die buddhistische Ikonographie. Doch liegt es in der Natur der Sache, daß diese Kunst von Gandhara die indischen Gestalten zunächst in ihrer indischen Ausbildung aufnahm. Selbst die Gestalt des stehenden Buddha, neben dem der böse Dämon Mara erscheint, werden die Künstler von Gandhara eher dem Relief von Amaravati entlehnt haben als umgekehrt. Daß auch die eigentliche Kultusgestalt des Buddha, die mit unterschlagenen Beinen in frontaler Haltung sinnend dasitzt, nicht in der Gandharaschule erfunden ist, deutet bereits Grünwedel an, ja er glaubt diesen altindischen Buddhatypus in einer allerdings erst dem 6. Jahrhundert angehörigen Thonpaste aus Buddha-Gaya erhalten zu sehen (s. die beigeheftete Tafel „Indische Kunst, Tafel I“, Fig. a). Es erscheint



c. Völkertypen aus einem Wandgemälde aus der Höhle X zu Adschanta. Nach Burgess.



d. Gravierte indische Kupfervase (abgerollt). Nach Birdwood.



a. Altindische Thonpaste mit Buddhadarstellung. Nach Grünwedel.



b. Altindische Buddhastatue. Nach Grünwedel.

Indische Kunst, Tafel I.



daher ungerechtfertigt, immer noch zu wiederholen, daß der herrschende Buddhatypus in der Schule von Gandhara unter dem Einfluß des griechischen Apollon-Ideals entstanden sei. Die Schule von Gandhara übernahm vielmehr den indischen Buddhatypus, dessen Entstehungsort unbekannt ist, übernahm ihn mit seiner echt indischen Körperhaltung, seinen echt indischen, langgezogenen Ohrläppchen, seinem Bällchen (Flockenhaar) zwischen den Augenbrauen und seinem Schädelauswuchs am Hinterkopfe, nicht aber mit allen jenen anderen Besonderheiten, die, wie die altertümelnden kurzen, steifen, regelmäßig geringelten, manchmal sogar in der Gestalt des Hakenkreuzes (Swastika) erscheinenden Haarlocken, zu den schriftlich überlieferten und kirchlich anerkannten zweiunddreißig großen und achtzig kleinen Schönheitszeichen des „großen Wesens" gehörten. Daß die Meister von Gandhara die Züge des Buddha denjenigen des griechisch-römischen Apollon zu nähern suchten, wäre erklärlich genug, ist aber keineswegs so einleuchtend, wie behauptet wird. Genug, daß sie den Kopf des vergöttlichten Inders, wenn sie ihm manchmal auch den kleinen orientalischen Schnurrbart lassen, dem griechisch-römischen Schönheitsideal näherten, daß sie die weiche Haarbehandlung der griechischen „Moderne" an die Stelle des harten Ringelgelocks setzten, den Schädelauswuchs mit dem apollinischen Haarschopf bedeckten und die Gewandung in ihrem freien Sinne behandelten (s. die Tafel, Fig. b). Daß dieser nur leicht im griechisch-römischen Sinne abgewandelte Buddha der Gandharaschule der ganzen tibetischen, überhaupt der ganzen nördlich-buddhistischen Schule als Vorbild gedient habe, hat Grünwedel überzeugend nachgewiesen. Nicht minder überzeugt aber sind wir, daß dieser Buddha, alles in allem betrachtet, doch nicht in der indischen Kunst, sondern in der Gandharakunst als eine fremde, eingeführte Erscheinung wirkt.



Fußspur Buddhas, Relief von Amavarati. Nach Fergusson. Vgl. Text, S. 494.

Seit dem 4. Jahrhundert sind Buddhastatuen in der ganzen indischen Plastik keine Seltenheit mehr. Zu den interessantesten Reliefdarstellungen von Adschanta gehören „Buddhas Kindheit" in der zweiten und „Buddhas Versuchung" in der sechsundzwanzigsten Höhle (englischer Zählung). Die Plastik des 5. Jahrhunderts zeigt sich hier sicher, aber etwas wulstig ihrer Formensprache, mystisch-buddhistisch ihrem Inhalt nach. Dieser späteren Zeit der buddhistischen Kunst gehören auch die beiden oftgenannten, an 7 m hohen Buddhagestalten an jedem Ende der Vorhalle der Tempelgrotte von Kenheri an.

In Adschanta lernen wir auch die indische Wandmalerei kennen, von der sich außer kaum erforschten Resten anderer Höhlen gerade nur in dreizehn verschiedenen unterirdischen Hallen dieses Ortes wichtige, leider aber immer mehr zerfallende Überbleibsel erhalten haben. Die bedeutendsten oder doch umfangreichsten Stücke dieser teils in Fresko, teils in Tempera auf einen dünnen Stucküberzug gemalten Wand- und Deckengemälde befinden sich in der ersten, zweiten, neunten, zehnten, sechzehnten und siebzehnten Grotte. Die ältesten, in der neunten und zehnten Halle (s. die Tafel bei S. 496, Fig. c), werden dem Ende des 2. Jahrhunderts n. Chr., also etwa der Zeit der Reliefs von Amavarati, zugeschrieben; die spätesten, zu denen diejenigen der ersten und zweiten Höhle gehören, mögen bis ins 7. Jahrhundert herabreichen; ihrer Mehrzahl nach werden sie aus dem 5. oder 6. Jahrhundert stammen. Ihre Kopien im Indischen Museum zu South Kensington sind teilweise verbrannt; doch vermitteln die neuerdings dort wieder

ausgestellten Blätter immer noch den besten Eindruck von ihnen. John Griffiths hat sie vor kurzem in zwei Prachtbänden herausgegeben. Die Gemälde veranschaulichen Szenen aus dem Vorleben und dem letzten Erdenleben Buddhas sowie aus der Geschichte seiner Lehre und seiner Reliquien. Die Freiheit, mit der ihre einzelnen Gestalten von allen Seiten und in allen Bewegungen dargestellt sind, entspricht der gleichen Freiheit des indischen Reliefstils. Verkürzungen aber sind nur annähernd und wie zufällig einmal richtig getroffen; und von einer richtigen perspektivischen Behandlung der Gründe ist weder in Bezug auf die Linien noch auf die Farbenführung die Rede. Die landschaftlichen Andeutungen, soweit sie nicht einzelne Baumtypen großblätterig hervorheben, sind etwas kraus und verworren. Paläste werden, wie im europäischen Mittelalter, mit fortgedachter Vorderwand dargestellt, so daß die Vorgänge im Innern hinter Säulen und Wandenden sichtbar werden. Die Formen der menschlichen Körper zeigen den indischen Typus in glatter Fertigkeit und Allgemeinheit. Doch scheint die flüssige Modellierung des Nackten innerhalb scharf gezeichneter bräunlicher Umrisse einiges malerische Verständnis zu verraten. Die Gesamtanlage ist manchmal von strenger Symmetrie beherrscht. In der Regel aber macht sie den Eindruck großer Überfüllung und eines etwas ungeschlachten Über- und Durcheinanders.



Blütenmuster von einem Pfeiler des Stupa zu Santschi. Nach Grünwedel. Vgl. Text, S. 495.

Die ältesten Darstellungen in der neunten und zehnten Höhle zeichnen sich vor den übrigen durch eine besonders eingehende und feinfühlige Ausführung aus. Feierlich thront Buddha zwischen zwei Nebenbuddhas auf einem Gemälde der neunten Höhle. Heiligenscheine umringen die Köpfe der drei Gottheiten; ihre Füße ruhen auf offenen Lotoskelchen; die Sonnenschirme dienstbarer Geister spenden ihnen Schatten. Auf den großen Gemälden der zehnten Höhle, die die Legende von dem weißen Bodhisatva-Elefanten mit sechs Rüsseln erzählen, sind die Typen der wilden Völker, der Elefanten und Antilopen und der tropischen Bäume mit großer Lebendigkeit in reiner Zeichnung wiedergegeben. In der sechzehnten Halle fesselt uns die innerlich belebte Darstellung des Buddha unter seinen Schülern, noch mehr aber das tief empfundene Bild, auf dem wir Buddha in seinem Frauengemach hinter Säulen hervorblicken sehen, um unbemerkt Abschied von seinem Weibe und seinen Kindern zu nehmen, die vorn auf reichem Lager schlummern. Das bedeutendste der großen Gemälde der siebzehnten Höhle veranschaulicht die Landung und Krönung des Fürsten Vidschaya auf Ceylon durch ein lebendiges Gedränge von Menschen, Elefanten und Palmen. Zu den wichtigsten Bildern der späten ersten Grotte gehören die „Gesandtschaft" und die „Versuchung Buddhas", die im voraus an die christlichen Darstellungen der „Versuchung des heiligen Antonius" erinnert. Zur Verzierungskunst im engeren Sinne aber leitet ein Wandschmuck dieser Höhle hinüber, auf der sich in teppichartiger Wiederholung stehende und sitzende Buddhagestalten auf Lotosblüten wiegen, zwischen denen langstengelige Blütengeschlinge den Grund füllen.

An den Decken und Friesen dieser Höhlen blüht überhaupt eine reiche und üppige, zugleich frische und stilvolle Ornamentik. Römische Akanthusranken, von indischen Tieren und Blüten durchwebt, indische Lotosranken, Sternblüten und Rosetten jeder Art, Mäander, Zahnschnitte

und andere Reihungen bilden, mannigfaltig zusammengesetzt und farbenprächtig zusammengestimmt, ein geschmackvolles und phantasiereiches Ganzes.

Nach Fergussons Ansicht müßte in Gandhara eine Malerschule, die ähnliche Werke wie diese geschaffen, vorangegangen sein und die Schule von Adschanta beeinflußt haben. Nach Vincent Smiths Ansicht wären die Maler von Adschanta gar unvermittelten Einflüssen des sinkenden römischen Reiches ausgesetzt gewesen. Daß bei dem Verkehr, in dem die Inder mit dem Westen standen, überall etwas von dessen Formensprache in die indische Kunst durchgesickert sei, leugnen wir nicht. Aber es handelt sich auch hier nur um die Aufnahme und Verarbeitung einzelner fremder Motive, vielleicht auch technischer Überlieferungen, in eine von Haus aus nationalindische oder doch nationalindisch gewordene Kunstübung.

2. Die neubrahmanische Kunst Vorderindiens.

Die neubrahmanische Kunst ist die Erbin der buddhistischen Kunst Indiens, die sie seit dem 8. Jahrhundert unserer Zeitrechnung allmählich verdrängt. Was sie in weiterer Entwickelung aus eigener Kraft hinzuthut, ist großartig auf dem Gebiete der Baukunst, aber unerfreulich in der Bildhauerei und unbedeutend in der Malerei. Die neubrahmanische Kunst ist die Baukunst jener gewaltigen, mit mächtigen Kegel- oder Pyramidentürmen versehenen Tempelanlagen, die wir Pagoden zu nennen pflegen; die Bildnerei jener unzähligen, wieder vom Himmel herabgestiegenen Götter und Göttinnen, deren Vielköpfigkeit oder Vielarmigkeit uns fremdartig berührt. In der Malerei aber kann man dieser Kunst selbständige Lebensäußerungen um so weniger zuerkennen, als selbst ihre oft genannten Miniaturen erst der Zeit und der Einwirkung des muselmanischen Einbruchs in die Brahmanenwelt ihre Entstehung verdanken.

Ein Bestandteil der neubrahmanischen Kunst ist auch die Kunst der Dschainasekte, die es gerade deshalb nach der Vertreibung des Buddhismus zu hoher Blüte brachte, weil sie ihre buddhistische Grundanschauung mit der Anerkennung des ganzen brahmanischen Götter- und Halbgötterhimmels in Einklang zu setzen verstand. Der Versuch, eine besondere Dschainakunst aus der nordindischen Kunst des „Mittelalters“ auszuscheiden, aber ist bis jetzt so wenig geglückt wie das Bemühen, verschiedene Baustile in den Tempeln der verschiedenen brahmanischen Götter zu erkennen, von denen Vischnu und Siwa weit öfter als Brahma große Heiligtümer erhalten haben.

Zunächst übernahmen die brahmanischen Künstler den buddhistischen Grottenbau, dessen halbrunden Abschluß sie fallen ließen, um ihre viereckige Göttercella an die Stelle des wasserblasenförmigen Dagop zu setzen. Reicher und üppiger als die buddhistischen Meister statteten sie ihre Felsendome mit architektonischem Zierat und plastischem Schmucke aus; massiger und schwerer gestalteten sie die Deckenstützen, die manchmal schon in halber Höhe ihres vierseitigen Schaftes in weitausladende schwellende Polster übergingen. Daß die Last ganzer Berge gestützt werden sollte, bringen sie kräftig und phantastisch zum Ausdruck.

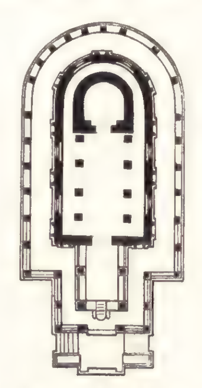
Die berühmtesten brahmanischen Grottentempel befinden sich auf der Insel Elefanta bei Bombay, zu Ellora und zu Badami im westlichen Gebirgszuge Vorderindiens und zu Mahavellipur südlich von Madras. Den kühnsten Schritt that die brahmanische Grottenbaukunst hier, als sie anfing, den Felsen nicht nur von innen auszuhöhlen, sondern ihn auch von außen zuzuhauen, so daß er die Gestalt wirklicher Freibauten erhielt. Die aus einem einzigen Felsen ausgehauenen „Monolithtempel“, die auf diese Weise entstanden, könnte man, wie der Verfasser schon früher einmal bemerkt hat, als Werke einer Landschaftsarchitektur im eigentlichsten Sinne des Wortes bezeichnen. Die bedeutendsten Bauwerke dieser Art sind die berühmten fünf

Monolithtempel am Seestrande zu Mahavellipur und der noch berühmtere „**Kailasa**" zu Ellora (s. die untenstehende Abbildung). Jene sind aus freiliegenden Felsblöcken gehauen, und ihre innere Aushöhlung ist niemals vollendet worden; der auch inwendig vollendete Kailasa aber ist dergestalt in den flachen Bergabhang hineingeschnitten, daß er, von den durch seine Loslösung entstandenen, an 30 m hohen Gängen umgeben, wie in einem mächtigen Kasten ohne Deckel steht. Grotten und Galerien durchbrechen die benachbarten Felsen, Brücken führen hinüber, zu Höfen erweitern sich hier und da die Gänge. Alle Außen- und Innenwände der flach, aber stufenförmig gedeckten vierseitigen Raumstücke dieses merkwürdigen Gebäudes sind durch Pilaster und Nischen gegliedert und in den mannigfaltigsten Gruppen mit Götter- und Tierbildern jeder Größe geschmückt. Überall erkennt man den Dienst Siwas und Vischnus, denen dieses in seinen wesentlichen Teilen im 8. Jahrhundert n. Chr. entstandene Weltwunder gewidmet war.

Der „Kailasa" zu Ellora. Nach Le Bon.

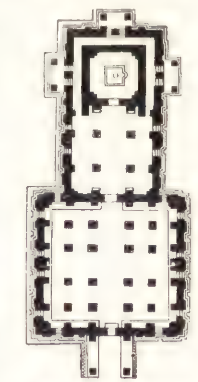
Wie sich die freistehenden Tempel aus dem schlichten, halbrund geschlossenen buddhistischen Höhlentempel entwickelt haben, veranschaulichen uns am besten die Grundrisse der kleinen Tempel von Aiwulli und von Pittadkul im westlichen Indien (s. die Abbildungen, S. 501). Erinnert jener, der dem 7. Jahrhundert n. Chr. angehören mag, trotz seines äußeren Pfeilerumganges und seiner inneren Cella an Stelle des Dagop noch deutlich an den Grundriß des unterirdischen Tempels von Karli, so zeigt dieser, der ein paar Jahrhunderte jünger sein mag, bereits die durchweg viereckige Gestaltung, die quadratische Cella und die Säulenhalle der späteren großen brahmanischen Tempel. Über der Cella erhob sich schon hier, wie später überall, auf viereckiger Grundlage der mächtige Turm, der im Süden der Halbinsel nach dem Vorbilde des altbuddhistischen Turmes Nordindiens zu Buddha-Gaya (vgl. S. 492) in der Regel die Gestalt der hohen, vielstöckigen Stufenpyramide annimmt, im Norden aber inwendig in leichter Bogenlinie keil- oder kegelförmig zuläuft und sich auch von außen bis zu der

rundlichen Spitze in leichter Biegung verjüngt. Der abgebildete Durchschnitt der sogenannten schwarzen Pagode zu Kanarak in Orissa (s. die Abbildung, S. 502) mag die Bauart dieser Kegeltürme vergegenwärtigen. Er zeigt auch die Eigentümlichkeit aller echt indischen Bogen-, Gewölbe- und Kuppelbildung, nur aus wagerechten, allmählich nach innen vorspringenden Steinschichten zu entstehen. Den wirklichen Bogen- und Gewölbebau mit konzentrisch gestellten Keilsteinen verschmähten die Inder, selbst als die Mohammedaner diese Bauart für ihre Kuppelbauten mitgebracht hatten, beinahe völlig. Als eine natürliche Folge ihrer wagerechten Deckung und Wölbung aber erscheint das Vorherrschen der wagerechten Linien in der äußeren Gliederung der indischen Türme und Kuppeln; und selbst die Verbreiterung der Säulenknäufe durch konsolenartige Stützarme mag mit dieser Bauweise zusammenhängen.


Grundriß des Tempels von Aiwulli. Nach Fergusson. Vgl. Text, S. 500.

Der einfache Pagodenbau mit Cella und Halle erfährt in fortschreitender Entwickelung mannigfaltige Erweiterungen. Verschiedene Heiligtümer oder Kapellen werden zu einem Gesamtheiligtum verbunden; die Kuppeln und Türme vervielfältigen sich. Pilgerhallen (Tschultris) werden zu unentbehrlichen Bestandteilen großer Tempel; gewaltige Säulensäle entstehen; Säulengänge umgeben heilige Teiche und Höfe. Die Viereckmauern, die das Heiligtum einfrieden, werden zu eng: ein zweites, größeres Viereck umfaßt das erste, ein drittes das zweite, ein viertes manchmal das dritte. Die Eingänge aller dieser Mauern aber bleiben mit reichausgestatteten Thorbauten geschmückt, über deren jedem sich, besonders in Südindien, einer jener mächtigen, in der Gestalt von Stufenpyramiden ansteigenden Türme erhebt, die dem Ganzen seine eigenartige Pracht verleihen.

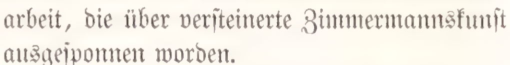
Die indische Baukunst hegt einen wahren Abscheu vor leeren, kahlen Wandflächen. Entweder werden diese von außen wie von innen in vor- und rücktretende Teile, in Pilasterstellungen und Nischen aufgelöst oder völlig mit Zieraten bedeckt, die bald der indischen Goldschmiedekunst entlehnt sind und an Filigranarbeit erinnern, bald aus Pflanzenornamenten bestehen, die in Linienspiele übergehen, bald eine üppige Tier- und Menschenplastik entfalten. Auch die Säulen und Pfeiler zeigen eine unendliche Verschiedenheit scheinbar phantastischer Formen. Eine Bedeutung aber wird auch hier alles haben. Je tiefer die Forschung eindringt, desto lichter wird es in den künstlerischen Urwäldern Indiens. Schon jetzt würde kaum ein ernster Forscher das vor einem halben Jahrhundert in Ritters „Erdkunde“ gesprochene Wort wiederholen: „Kunst und Natur, Mensch-, Tier-, Götter- und Pflanzenwelt erscheinen hier noch in einem brütenden Chaos.“

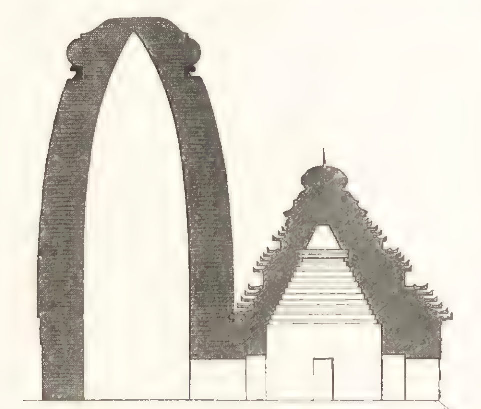

Grundriß des Tempels von Pittadkul. Nach Fergusson. Vgl. Text, S. 500.

Einfach im Grundriß, gedrungen und massig im Aufbau erheben sich die ohne Mörtel aus kunstvoll behauenen Sandsteinen zusammengefügten, doch in einzelnen Teilen von Eisenklammern zusammengehaltenen Tempel der Landschaft Orissa im Nordosten der Halbinsel. Hier herrschen die in geschwungenen Linien sich verjüngenden, oben aber durch einen Schirmaufsatz verflachten Kegeltürme über dem Allerheiligsten und über den Eingangshallen. Die Schmuckplastik dieser Gebäude ist überreif in ihren Formen. Etwas Charakteristischeres für die manierierte, weichliche, überfrei bewegte Formenauffassung der indischen Plastik als die weibliche Statue aus einem Tempel von Bhuwaneswar, die sich im Besitze Le Bons in Paris befand, läßt sich kaum denken (s. die Abbildung, S. 503). Die berühmtesten Tempel Orissas befinden

sich außer in Bhuwaneswar (6., 7., 10. Jahrhundert) in Kanarak (10. Jahrhundert) und Dschaggernaut (12. Jahrhundert).

Im Nordwesten Indiens tragen die Tempel neben den Kegeltürmen Orissas oft flache Kuppeln jener wagerechten Bauart; vor allen Dingen aber unterscheiden sie sich von den Tempeln des Nordostens der Halbinsel durch ihre reiche Verwendung von Säulen und Pfeilern. In den Tempeln zu Khadschurao und Gualior aus dem 10. und 11. Jahrhundert werden sogar die Mauern von lichtspendenden, raumöffnenden Säulengalerien durchbrochen. Innere Säulenhallen und Säulenhöfe aber beleben besonders die im 11. und 12. Jahrhundert entstandenen marmorweißen Dschainatempel des Berges Abu. Zugleich entfaltet der plastische Schmuck ihrer Wände, Decken, Pfeiler und Säulen eine dekorative Pracht, die selbst die reichsten gotischen Arbeiten dieser Art kaum erreicht haben. Er wirkt wie versteinerte Goldschmiedearbeit, die über versteinerte Zimmermannskunst ausgesponnen worden.





Durchschnitt der „schwarzen" Pagode zu Kanarak. Nach Fergusson. Vgl. Text, S. 501.

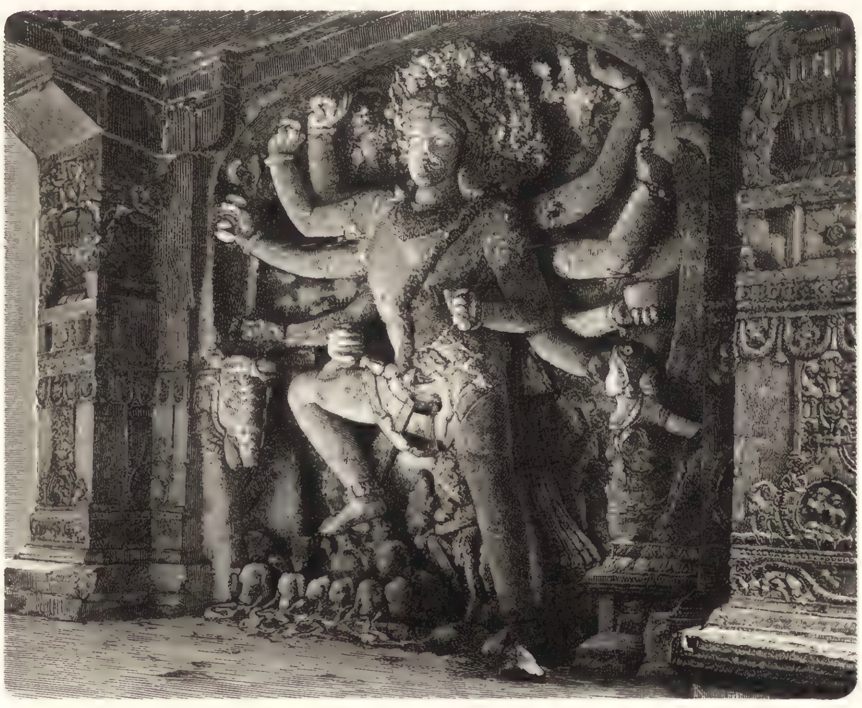
In besonderer Weise entwickelte sich die indische Baukunst ferner im Herzen Dekans, im Gebiete der alten Tschalukyafürsten. Im Tschalukyastil, wie Fergusson ihn nennt, erhebt sich über der sternförmigen Zentralanlage der Tempelcella nur eine niedrige, ebenfalls sternförmige Stufenpyramide, die mit einer stilisierten Blume oder Vase bekrönt zu sein pflegt. Eine reiche Plastik entwickelt sich hier schon am Äußeren der Tempel. Besonders deutlich treten die mit Tierreihen geschmückten Friesbänder hervor, die die Tempel, schon vom Sockel beginnend, in wagerechten Streifen umziehen. Der Elefantenfries ist immer der unterste; der zweite ist der Löwen-, der dritte der Pferdefries u. s. w.; und über allen diesen wagerechten Tierfriesen folgt dann manchmal, wie z. B. an dem berühmten Tempel zu Hullabid, ein breiterer, in senkrechter Richtung durch Nischen gegliederter Streifen, in deren jeder ein Götterbild steht. Die prächtigsten Tempel dieser Art, die, wie der zu Hullabid (s. die Abbildung, S. 505), der Provinz Maisur (Mysore) angehören, sind zwischen 1000 und 1300 n. Chr. entstanden.

In mancher Beziehung am großartigsten gestaltet die indische Pagodenbaukunst sich jedoch im eigentlichen drawidischen oder turanischen Süden der Halbinsel. Der drawidische Stil spielt eine Hauptrolle in der neubrahmanischen Kunst Indiens. Gerade in ihm herrschen jene vierseitigen hohen, aus vielen sich stufenförmig verkleinernden Stockwerken bestehenden Pyramidentürme, die hier noch zahlreicher über den Portalhallen als über den Tempelcellen sich erheben; gerade in ihm bestehen die berühmten Haupttempel aus einer Reihe nach außen immer größer werdender Viereckumfriedungen, die das Wachsen des Heiligtums veranschaulichen; gerade in ihm werden die Tschultris, die Pilgersäle, zu mächtigen offenen Hallen, den sogenannten Tausendsäulenhallen, die, manchmal mit Teichen verbunden, von ganzen Wäldern phantastisch gestalteter Säulen getragen werden. Eine Besonderheit des reichen plastischen Schmuckes dieser Tempel aber bilden die auf die Hinterbeine gestellten karyatidenartig als Simsstützen verwandten Elefanten, Löwen und Pferde, die manchmal, wie im Tempel von Vellore, einzeln als Säulenschaft dienen, manchmal aber auch, wie in der großen Pagode von Madura, in Verbildlichung





a. Die grosse Pagode zu Tandschur. Nach Le Bon.



b. Brahmanisches Götterrelief aus Ellora. Nach Photographie.

Indische Kunst, Tafel II.

altindischer Tiermärchen an einem und demselben Pfeiler über- und aufeinander stehend dargestellt sind. Die springenden Löwen kommen in dieser Funktion am häufigsten vor; aber auch Reiter auf sich bäumenden Pferden sind keine Seltenheit; und schließlich nehmen ganze Reiterjagdszenen die Stelle der Pfeilerschäfte ein, wie dies in der großen Pagode zu Siringam am augenfälligsten hervortritt (s. die Abbildung, S. 506).

An dem Tempel zu Tschillambaram ist vom 10. bis ins 17. Jahrhundert, an der großen Pagode zu Tandschur (s. die beigeheftete Tafel „Indische Kunst, Tafel II", Fig. a) vom 14. bis zum 15. Jahrhundert, an der großen Pagode von Madura vom 16. bis zum 18. Jahrhundert gebaut worden. Der umfangreichste dieser Tempel, jene Pagode zu Siringam, die von vierzehn bis fünfzehn mächtigen Thortürmen überragt wird, gehört erst dem 17. und 18. Jahrhundert an.



Weibliche Statue aus einem Tempel von Bhuwaneswar. Nach Le Bon. Vgl. Text, S. 501.

Die indische Palastarchitektur tritt im neubrahmanischen Jahrtausend etwas deutlicher hervor als früher. Die prächtigste Königsburg des Nordens, die aus dem 16. Jahrhundert stammt, hat sich zu Gualior erhalten. Ihre glatten, reich mit glasierten Kacheln persischen Ursprungs bedeckten Außenwände werden in regelmäßigen Abständen durch mitemporsteigende, von kleinen Kuppeln bedeckte Rundtürme gegliedert. Die Paläste Südindiens dagegen, z. B. diejenigen zu Madura und zu Tandschur, die späteren Jahrhunderten angehören, zeigen bei all ihrem Reichtum nicht mehr den indischen Steinbalken-, sondern den mohammedanischen Steinbogenstil.

Die neubrahmanische Bildnerei haben wir im Zusammenhang mit der indischen Baukunst dieser Zeit schon beinahe genügend kennen gelernt. Losgelöst von ihrer Umgebung werden selbst die Kultusbilder kaum gedacht. Die Vier-, Sechs- oder Achtarmigkeit der brahmanischen Götter, die uns die Abbildung eines Hochreliefs von Ellora veranschaulicht (s. die Tafel, Fig. b), wirkt wegen der unorganischen Art ihrer Durchbildung schon im Relief peinlich, ist in voller Rundplastik aber geradezu unerträglich. Die indische Freiplastik beschränkt sich hauptsächlich auf die Kleinkunst. Daß aber in ihr immer noch dieselben uralten Typen wiederholt werden, zeigen die keineswegs seltenen Statuetten der alten Schönheitsgöttin Sri, die als Lakschmi im brahmanischen Pantheon wiederkehrt und in verschiedenen Formen und Namen stets die gleiche, die Kennzeichen des weiblichen Körpers übertreibende Formengebung, die gleiche gezierte Haltung und die gleiche Überladung mit äußerlichem Goldschmiedeschmuck zeigt.

Daß die Inder von alters her tüchtige Kunsthandwerker gewesen, versteht sich ihrer ganzen Anlage nach eigentlich von selbst und spiegelt sich auch in ihren uralten Dichtungen wieder. Auf den meisten Gebieten der technischen Künste hat später der persische und arabische Einfluß die echt indische Formenwelt jedoch bis zur Unkenntlichkeit überwuchert. Fast nur die indischen Metallarbeiten gehören der nationalindischen Kunstgeschichte an.

Die eiserne Säule altpersisch-indischen Stils, die im Hofe der Kutabmoschee in Altdelhi aufgestellt ist, wird dem 4. Jahrhundert n. Chr. zugeschrieben. Sie zeigt durch ihr bloßes

Dasein, daß die Inder früher als die Europäer Eisenstücke von ansehnlicher Ausdehnung zu schmieden verstanden. Das kupferne Gefäß des Indischen Museums zu London, um dessen Kugelbauch sich die eingravierte Darstellung eines festlichen Umzuges des Prinzen Gautama, ehe er zum Buddha wurde, herumzieht (s. die Tafel bei S. 496, Fig. d), muß seinem Fundort wie seinem Stil nach dem 3. Jahrhundert unserer Zeitrechnung angehören. Die Zeichnung ist eine der wichtigsten altbuddhistischen Flächendarstellungen, die wir besitzen. Der mit buddhistischen Heiligenstatuen unter geschweiften Bogennischen geschmückte goldene Reliquienbehälter aus der Gegend von Kabul, der im Indischen Museum zu South Kensington ausgestellt ist, gehört vielleicht einem noch früheren Jahrhundert an. Er ist aber ein charakteristisches Beispiel der römisch-buddhistischen Kunst von Gandhara.

Aus späterer Zeit stammen die indischen Metalltechniken, die sich noch bis zum heutigen Tage örtlich begrenzter Berühmtheit erfreuen. Die bekannten langhalsigen Wasserflaschen von Kaschmir und Laknau (Luknow), die vergoldete Zieraten auf getriebenem Silbergrunde zeigen, werden mongolischer Technik zugeschrieben. Die mit getriebenen Reliefdarstellungen von Göttern und Ungeheuern geschmückten Silberwaren Südindiens scheinen auf einheimischer Überlieferung zu beruhen. Weitverbreitet aber ist in Indien die Kunst, Stahl- oder Eisenarbeit mit Gold oder Silber zu „tauschieren" oder zu „damaszieren", in Flächen- oder in Drahtform einzulegen. Im Fünfstromland zur höchsten Vollkommenheit gebracht, wird diese sogenannte Bidri-Arbeit, wie das abgebildete Gefäß mit Silberdrahteinlagen sie zeigt (s. die Abbildung, S. 507), hier und dort auch im Süden prächtig hergestellt. Auch die Schmelzarbeit, das Überziehen von Metallen mit farbiger Glasur, ist seit Jahrhunderten in Indien geübt worden. Lahor, Laknau und Benares liefern die berühmten emaillierten Schüsseln, die aber freilich auch schon dem muselmanischen Stil indischer Kunst angehören.

Der eigentliche Goldschmiedeschmuck Indiens tritt uns in der ganzen altindischen Plastik schon in reichster Auswahl entgegen. Schon in ihr erkennen wir den Ohr- und Nasenflügelschmuck, die Arm- und Beinspangen und die prächtig gegliederten, aus Hängeketten und Fratzenschild bestehenden Hals- und Brustgehänge der indischen Frauen. Für die Beständigkeit der indischen Überlieferung spricht es, daß uns diese in einigen weniger von der europäischen Überschwemmung berührten Gegenden Indiens noch heute in der alten Gestalt entgegentreten. Etwas jüngeren Ursprungs werden die Filigranarbeiten sein, die zu den weitestverbreiteten Besonderheiten des indischen Kunsthandwerks gehören. Silberfiligranarbeiter, die nicht nur eigentliche Schmuckgegenstände, sondern auch Döschen, Schälchen und verschiedene Geräte herstellen, finden sich noch heute fast in jedem indischen Dorfe.

Die **indische Ornamentik** zusammenfassend zu kennzeichnen, ist nicht ganz leicht; an ihrem Anfang fanden wir Motive der Holzbaukunst und der Zaunflechterei, denen sich später solche der Goldschmiedekunst zugesellen, als technische Ziergebilde deutlichster Art. Daneben verschafften sich sofort die eingeführten stilisierten Linien- und Pflanzenornamente der großen westlichen Kunstwelten Geltung. Gleichzeitig aber erscheinen als eigenste Erzeugnisse des arischen Norden Indiens eine Reihe **lebensvoller**, mit feinem Natur- und Stilgefühl nur leicht ins Flächenhafte übersetzten Gebilde der einheimischen Pflanzenwelt. Der heiligen Lotosblume reihen sich auch hier Blüten und Blätter anderer Arten an, mit denen sich ab und zu einheimische Tiergestalten, wie Tiger, Elefanten und Antilopen, Pfauen, Papageien und andere Vögel, seltener Menschengestalten verweben. Die Zierkunst des drawidischen Südens behandelt die Blumen etwas schematischer und läßt stilisierte Fabelungeheuer öfter die heimische Tierwelt ablösen. Die

ausgebildete indische Monumentaldekoration wird von den baulichen Ziermotiven und der figürlichen Plastik in solchem Maße beherrscht, daß die eigentliche Ornamentik beim ersten Anblick unter ihrer Wucht beinahe verschwindet. Bei näherer Betrachtung aber wird man finden, daß dekorativ verwertete Tier- und Pflanzenmotive auch hier eine Hauptrolle spielen. Selbst die Elefanten-, Löwen-, Pferde-, Stier- und Vogelreihen, die wir ganze Friese füllen sahen, wirken, was auch ihre sinnbildliche Bedeutung sein mag, in erster Linie doch als Tierornamentik im vollsten Sinne des Wortes; und die Pflanzenornamentik vereinigt sich hier, wie in der westlichen Kunst, wahrscheinlich auch durch sie beeinflußt, mit dem Wellenbande zu Rankenarabesken von stilvoller Schönheit. In Bezug auf die Verzierungen der späteren kunstgewerblichen Gegenstände Indiens muß man sich hüten, arabisch-persische Gestaltungen für national-indisch anzusehen. Aber ein gewisses tropisch-üppiges und doch ordnungsfrohes Stilgefühl vereinigt gerade auf dem Gebiete der indischen Ornamentik schließlich doch die verschiedensten Elemente zu einer einheitlich wirkenden Gesamterscheinung.



Ein Teil des Tempels zu Hullabid. Nach Le Bon. Vgl. Text, S. 502.

Müssen wir auch hiernach anerkennen, daß die vorderindische Kunst von jeher gerade eine Fülle dekorativer Einzelheiten aus benachbarten Kunstwelten entlehnt hat, so werden wir, rückblickend, dadurch an dem nationalen Gehalt der buddhistischen und brahmanischen Kunst Indiens doch nicht irre werden. Nicht nur wird niemand in Versuchung kommen, einen indischen Stupa, einen indischen Grotten- oder Monolithtempel, eine indische Pagode ihrer Gesamterscheinung nach auf fremde Vorbilder zurückzuführen, sondern auch fast jede aus der Fülle herausgegriffene indische Einzelstatue wird sich ihrem ganzen plastischen Gepräge nach als indisch vom Kopf bis zu den Füßen erweisen; ja, auch die indischen Zierweisen und Zierreihen erscheinen, als Ganzes betrachtet, durchaus von indischem Eigenleben erfüllt. Und was wir auch an dieser indischen Kunst in Vorderindien auszusetzen gehabt haben, es darf uns nicht hindern, anzuerkennen, daß es im frühen Mittelalter Jahrhunderte gab, in denen in Vorderindien eine reifere und natürlichere Kunst blühte als gleichzeitig in irgend einem anderen Lande der Welt.

3. Die indische Kunst außerhalb Vorderindiens.

Die Überlegenheit, die die indische Kunst im frühen Mittelalter über die Kunstübung aller anderen asiatischen Völker gewonnen hatte, erklärt den Einfluß, den sie nach dieser Zeit bis zu den fernsten Inseln des südostasiatischen Archipelagus ausübte.

Im Nordosten, bei Kaschmir, stoßen wir freilich auf einen Stil, der, wie die Gandharakunst, unmittelbar von der griechisch-römischen Antike abgeleitet erscheint. In Gandhara kommen korinthisierende und ionisierende, in Kaschmir dorisierende Säulen vor. Daneben finden sich aber dreiteilige Thürbogen, die an die Kleeblattbogen des Islam oder des romanischen Stiles in Europa erinnern, und darüber hohe Walmdächer, die in mehreren sich ergänzenden Stockwerken übereinander ansteigen. Die Tempel von Marttand und Bhaniyar bieten die besten Beispiele dieses Stils, der vom 7. bis zum 13. Jahrhundert blühte, dann aber von der Kunst des Islam verdrängt wurde.

Einen ganz anderen Anblick gewährt die Kunst in Nepal, dem Himalaya-Berglande, das die beiden altindischen Religionen bis in die neueste Zeit herein friedlich nebeneinander gehegt hat. Das Land ist so reich an Andachtsstätten, daß man übertreibend gesagt hat, es besitze mehr Tempel als Häuser, mehr Götterbilder als Menschen. Charakteristisch ist die Neigung der nepalschen Tempel, in die Höhe zu streben. Stufenunterbauten, an deren Vorderseite zwischen Rampen, die mit Elefanten, Löwen oder Götterbildern geschmückt sind, eine Treppe empor führt, heben die Heiligtümer über den Erdboden empor. Schon die buddhistischen Stupas pflegen dazu anstatt des Schirmsymbols einen turmartigen Aufsatz zu haben; und die buddhistischen Tempelhallen sind nicht selten mit dem Dagop als kleiner Kuppel bekrönt. Die großen brahmanischen Steintempel aber, die sich auf quadratischer Grundlage in mehreren Stockwerken erheben, sind oft genug von einem echt indischen Kegelturm überragt, der schlanker ist als die Türme von Bhuwaneswar und Khadschurao: so der Steintempel in der Hauptstadt Bhatgaon und der große Tempel vor dem Königsschloß zu Patan, der sich in vier von Säulenveranden umgebenen



Reiter als Pfeilerschäfte von der großen Pagode zu Siringam. Nach Cole. Vgl. Text, S. 503.

Stockwerken auf mächtigem Stufenunterbau erhebt. Noch häufiger aber nehmen die Pagoden in Nepal die chinesische Turmform an. Der Devi-Bhowani-Tempel zu Bhatgaon z. B. scheint mit seinem Unterbau von fünf hohen Stufen, seinem Oberbau von fünf hohen, vorspringenden, freilich nicht chinesisch geschweiften Dächern übereinander eher dem Yangtsekiang- als dem Ganges-thale entsprossen zu sein. Die Bildnerei von Nepal bewegt sich durchaus auf indischem Boden. Die altnepalische Buddhafigur des Berliner Museums, die Grünwedel veröffentlicht hat, stammt offenbar, obgleich Nepal einen Durchgang für die nördliche Schullehre des Buddhismus bildete, nicht von dem Gandharatypus, sondern von dem altindischen Typus ab. Die rechte Schulter ist entblößt, der „Intelligenzknorren" tritt am Hinterkopfe über den kurzen, archaistisch-gewellten Locken nackt zu Tage. Es ist eben der Typus, der über Nepal auch in Tibet, der Heimat des buddhistischen Lamaismus, Eingang fand.



Indisches Gefäß mit Silberdrahteinlagen. Nach Birdwood. Vgl. Text, S. 504.

Südlich von Indien sind die Inseln von Ceylon bis Java und darüber hinaus reich an Denkmälern der indischen Kunst.

Ceylon gehört zu den Ursitzen des Buddhismus. Kein brahmanischer Rückfall, kein muselmanischer Einfall hat ihm hier Abbruch gethan; und buddhistisch ist auch die Kunst des meerumrauschten Berglandes seit der Zeit Asokas gewesen und geblieben. Seine uralten Grottentempel zeichnen sich nur durch architektonische Kahlheit und plastische Schmucklosigkeit aus. Kunstgeschichtlich bedeutsamer sind die altbuddhistischen oberirdischen Bauwerke der gesegneten Insel. Ihre wichtigsten Ruinenstätten liegen im Norden zu Anuradhapura, der alten buddhistischen Landeshauptstadt, im Osten zu Pollanarua, der jüngeren Landeshauptstadt, deren höchste Blüte in die Mitte des 12. Jahrhunderts fällt. Die ältesten Stupas von Anuradhapura gehören zu den umfangreichsten und höchsten des indischen Gesamtgebietes. Einige der jüngeren, wie die von Thuparamaya und von Lankaramaya, zeichnen sich durch die künstlerische Besonderheit aus, daß sie von dreifachen Reihen einzeln stehender schlanker Säulen umgeben sind, deren Kapitelle eine eigenartige, nach oben geöffnete, hier jedoch mit einem Knopfdeckel geschlossene Kelchform zeigen. In der Ruinenstätte von Pollanarua aber erhebt sich der kleine Tempel Sat Mehal Prasada auf einer hohen, aus fünf mächtigen Absätzen bestehenden Stufenpyramide, die einerseits an altassyrische, anderseits an altamerikanische Bauwerke ähnlicher Art erinnert, ohne daß ein Zusammenhang mit jenen oder diesen nachweisbar wäre.

Buddhastatuen des altindischen Typus, sitzende und stehende, kolossale und lebensgroße, haben sich an verschiedenen heiligen Stätten Ceylons erhalten. Die ornamentalen Tierreihen, Lotosblüten, Lotosknospen und Blattranken der gesamtindischen Kunst sind im plastischen Zierat verschiedener Ruinen erkennbar. An eigentlicher erzählender Reliefplastik aber fehlt es in Ceylon im Gegensatze zum indischen Festlande so gut wie völlig.

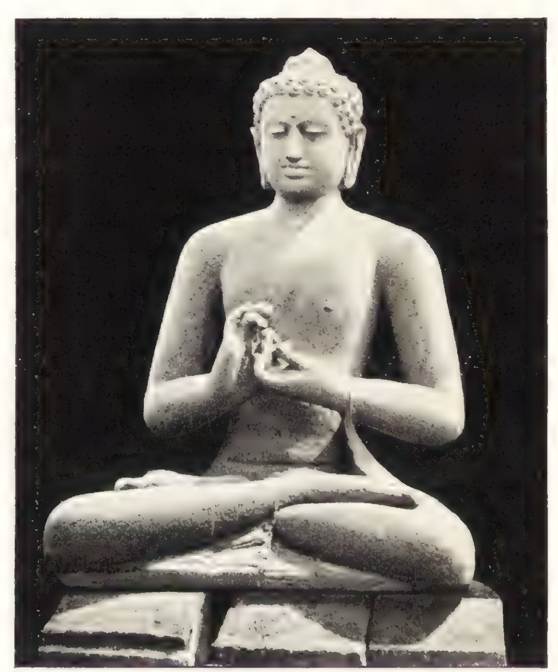
Ein mächtiger Strom indischer Gesittung ergoß sich ferner im frühen Mittelalter nach den **Sundainseln**. Nach der von A. B. Meyer veröffentlichten Karte Uhles lassen sich noch heute auf Sumatra über 60, auf Java über 30, im Süden und Westen Borneos an 20, im Süden

von Celebes wenigstens ein halbes Dutzend Fundstätten indischer Altertümer auf altmalayischem Boden nachweisen.

Auf Java, der bekanntesten und am besten erforschten dieser in den großartigsten und üppigsten Naturschönheiten prangenden Inseln, sind die brahmanischen Fund- und Ruinenstätten häufiger als die buddhistischen. Dafür besitzt diese Insel aber, neben einzelnen anderen hervorragenden buddhistischen Bauten, in dem berühmten Buddhaheiligtum zu Borobudor an ihrer Südküste ein Bauwerk, das eine der allergewaltigsten Schöpfungen der ganzen buddhistischen Kunst ist. Sein Alter ist ungewiß. Während einige es zwischen 1000 und 1300, andere zwischen 900 und 1100 n. Chr. ansetzen, hat Fergusson gute Gründe dafür angeführt, daß es der Blütezeit buddhistischer Kunst in Vorderindien erheblich näher stehe und zwischen 650 und 750 n. Chr. errichtet worden sei. Jedenfalls bezeichnet es, von rein indischen Händen unter Malayen erbaut, die letzte große künstlerische That des hindostanischen Buddhismus, zugleich die großartigste Gestaltung, der die Stupa-Idee fähig war. Denn nur ein „Stupa" ist der berühmte „Tempel" von Borobudor: ein Außenbau ohne Innenbau; nur ein künstlerisch gegliederter und bildnerisch geschmückter Steinhaufe, eine mächtige, breitgelagerte Stufenpyramide von zehn Terrassen, deren sechs untere quadratisch, deren vier obere kreisrund im Grundriß sind. Die höchste Terrasse krönt der kuppelförmige eigentliche Stupa. Die siebente, achte und neunte Terrasse umgeben 72 dagop- oder glockenförmige, wie Käfige gegitterte Steincellen, in deren jeder eine Buddha- oder Bodhisatvagestalt sitzt. Die unteren Terrassen haben Galerien, Umgänge und Nischen, unter den Nischen aber friesartige Wände, die ganz mit plastischen Darstellungen in erhabener Arbeit (s. die obenstehende Abbildung) geschmückt sind. Führen diese unteren Darstellungen dem Eingeweihten das ganze Leben Gautamas sowie aller früheren und späteren Buddhas in lebendigen, reich mit sittenbildlichen Zügen ausgestatteten Bildwerken von großer Freiheit und Reinheit der Formen und Bewegungen vor Augen, so spiegelt sich in den unzähligen Wiederholungen der Buddhabilder auf den oberen Terrassen jene indische Weltanschauung wieder, die den Einzelnen nur als Glied einer Kette von Einkörperungen, die zugleich als Einkerkerungen aufgefaßt werden, gelten läßt. „Der

Relief vom Tempel von Borobudor. Nach Photographie.

Buddhatypus", sagt Grünwedel, „wird, dekorativ behandelt, zum Fassadenschmuck großartiger Tempelbauten, welche, die Kosmogonie illustrierend, die Welt meditativer Sphären auf Erden darstellen sollen." Diese Buddhagestalten von Borobudor gehören, jede für sich betrachtet, zu den schönsten und charakteristischsten Darstellungen des Buddha, die jemals geschaffen worden sind (s. die untenstehende Abbildung). Den Gandharatypus vermögen wir auch in ihnen nicht zu erkennen, vielmehr den altindischen Typus in seiner edelsten Entfaltung. Die kurzen, archaistischen Ringellocken, die Warze zwischen den Augenbrauen, der knapp vom Haar bedeckte Schädelauswuchs, die langen Ohrläppchen, selbst die dicken Lippen sind da; aber alles ist mit gutem Stilgefühl und nicht ohne Schönheitsgefühl zu einander in Verhältnis gesetzt. Die Augen sind in ruhigem Sinnen niedergeschlagen. In jeder dieser Gestalten spiegelt sich die äußere Erscheinung einer ganz in sich gekehrten, alles in sich selbst, nichts in der Außenwelt suchenden und findenden Seele wieder.



Buddha von Borobudor. Nach Photographie.

Auch an brahmanischen Statuen fehlt es auf Java nicht. Die buddhistische und die brahmanische Kunst aber verschwanden rasch vom javanischen Boden, als im 14. Jahrhundert das eingewanderte Hindutum von dem eingeborenen Halbmalayentum wieder aufgesogen wurde.

Abermals eine neue Wunderwelt thut sich uns im eigentlichen Hinterindien auf. Der Kunst dieses Ländergebietes hat A. de Pouvourville unter dem Titel „Die indochinesische Kunst" ein besonderes kleines Buch gewidmet, sagt aber sofort, daß sein Titel nur ein Name sei, daß die Kultur und Kunst Hinterindiens keineswegs aus indischen und chinesischen Elementen zusammengesetzt, sondern eine besondere Kultur und Kunst für sich sei. Thatsächlich hat die Westküste Hinterindiens, die heute von Pegu bis zur Halbinsel Malakka der englischen Herrschaft unterworfen ist, seit mehr denn tausend Jahren unter indischem Einfluß gestanden, während chinesische Kulturströme sich von alters her über ihre inzwischen mehr oder weniger französisch gewordene Ostküste ergossen haben. Im Nordosten und Osten der Halbinsel hat die Kunst dem entsprechend von jeher ein chinesisches Gepräge getragen, wogegen im westlichen Birma, in Siam und Kambodscha seit langen Jahrhunderten eine Kunst geblüht hat, die bei allen ihren Besonderheiten ihren indischen Ursprung nicht verleugnen kann.

In Birma, das früh den Buddhismus annahm, haben sich zunächst zahlreiche, zum Teil eigentümlich gestaltete Stupas aus alter und neuer Zeit erhalten. Auch an Tempeln, die nach indischer Art geschmückte Innenräume enthalten, fehlt es weder im englischen Birma noch im eigentlichen Pegu. Der eigenartige Tempelbau Birmas aber kennt im Grunde nur den

massiven Stufenbau, dessen Inneres von einzelnen Gängen und Zellen durchbrochen wird, während sein Äußeres als stattliches, zweistöckiges, von schlanker Kuppel überragtes Gebäude auf viereckiger oder kreuzförmiger Grundlage erscheint. Die Haupttempel der Hauptstadt Pegu gehören dem 11. und 12. Jahrhundert an. Bemerkenswert ist, daß sie reine Backsteinbauten sind, daß sie das wirkliche Keilgewölbe kennen, daß sie spitzbogige, in Flammenzacken auslaufende Giebel und Portale besitzen und in einer Scheinkuppel enden, die offenbar von den Kegeltürmen Orissas und Nordwestindiens abstammt; am auffälligsten aber ist an diesen Bauten ihr völliger Mangel an dekorativer Plastik; dafür sind sie an den Ecken der Stufen und Simse mit zahlreichen Wiederholungen kleiner Pagodenmodelle geschmückt, die etwas an die Spitzbogentürmchen und Baldachine unserer gotischen Gebäude erinnern.



Säule von der großen Pagode von Angkor-Wat. Nach Fergusson. Vgl. Text, S. 511.

In Siam, dem Mittelreiche Hinterindiens, das nur im Süden ans Meer grenzt, kommen vor allen Dingen die ernste Ruinenwelt seiner alten Hauptstadt Ayuthia und die üppige, überladene Baukunst seiner jungen Hauptstadt Bangkok in Betracht. Ayunthia blühte seit der Mitte des vierzehnten, Bangkok blüht seit der Mitte des 17. Jahrhunderts. Die Pagodentürme von Ayunthia zeichnen sich wieder durch eine besondere Gestaltung auf altindischer Grundlage aus. Sie sind weder annähernd konisch, wie die Türme des Nordens, noch stufenförmig wie diejenigen des Südens von Vorderindien, sondern erheben sich, oben vom gleichen Durchmesser wie unten, in einer Anzahl gleich breiter, vieleckiger oder annähernd cylindrischer Stockwerke bis zu der dagopförmigen Kuppel, in die sie auslaufen. In Bangkok wiederholen sich die Türme in gleicher Gestalt; aber sie bilden hier nur die Spitze einer auf vieleckiger Grundlage sich mächtig erhebenden Stufenpyramide, deren einzelne Stufen aufs reichste mit Geländern von durchbrochener Arbeit, mit plastischen Zieraten und mit Thoren geschmückt sind, die über geradem Thürsturz von flammenzackigen Giebeln und Spitzen bekrönt werden. Chinesische Motive kommen hier in Einzelheiten wirklich zum Durchbruch. Die Pagode Wat-Tsching zu Bangkok ist ein charakteristisches Beispiel dieser reichen, üppigen, aber auch unruhigen und äußerlichen Bauweise.

Wirkliche Wunderwerke der hinterindischen Kunst gibt es eigentlich nur in Kambodscha, dem alten Südreiche der Halbinsel, dem Lande der Khmer, die, wes Stammes sie auch gewesen sein mögen, jedenfalls zu den künstlerisch veranlagten Völkern Asiens gehört haben. Daß ihre Kunst, die nach Fergusson vom 10. bis zum 14. Jahrhundert blühte, ein Ausläufer der vorderindischen Kunst ist, gibt selbst Pouvourville zu. Wunderbar aber ist es, wie diese Khmer der vorderindischen Überlieferung mit sicherem Gefühl für großartige Gesamtanlagen, mit richtigem Verständnis für feingegliederte Einzelheiten und mit ausgesprochenem Sinne für Regelmäßigkeit und Ebenmaß ein neues Leben eingehaucht haben; und auffallend bleibt es, daß sie, rings vom Buddhismus umgeben, dem brahmanischen Glauben mit Betonung des Schlangendienstes und der Nagalehre gehuldigt haben. Wenigstens finden sich in den alten Reliefbildern ihrer Tempel, anstatt der Folgen aus dem Leben Buddhas, zahlreiche Darstellungen aus den altbrahmanischen Heldengedichten; merkwürdigerweise aber auch zahlreiche Stand- und Sitzbilder

Buddhas neben dem vierköpfigen Brahma und den vielarmigen anderen brahmanischen Göttern. Wahrscheinlich sind die ursprünglich brahmanischen Tempel später, nachdem Siam Angkor, die Hauptstadt Kambodschas, erobert hatte, von buddhistischen Bonzen dem Dienste Gautamas geweiht worden. In besonderem Maße aber treten eben die Nagalegenden in der Plastik dieser Ruinenstätten hervor. Neben natürlich dargestellten Riesenelefanten und altertümlich stilisierten Löwen oder Tigern erhebt der sieben- oder neunköpfige Schlangenkönig, besonders im dekorativen Außenschmuck der Gebäude, sein fächerförmig entfaltetes Kopfstück.

Die Hauptruinenstätten des Khmervolkes liegen an der Grenze Siams und des heutigen Kambodscha zwischen dem Mekongflusse und einem großen Landsee. Das besterhaltene Gebäude ist die große Pagode von Angkor-Wat. Nach südindischen Mustern besteht der Grundriß aus drei ineinandergelegten Mauerquadraten, die in weiterem Abstande von einer vierten Mauer eingefaßt werden, die hier jedoch wegen der langgestreckten, ins Heiligtum einbezogenen Zugangsstraße ein längliches Rechteck bildet. Die drei inneren Quadrate erheben sich in kleiner werdenden Stockwerken stufenförmig übereinander. Das untere Stockwerk öffnet sich nach außen mit einer zweihundertundfünfzig Meter langen Pfeilergalerie, die von reichgegliederten Portalbauten mit flammengezackten Giebeln über geraden Thürstürzen durchbrochen wird. Mächtige Türme erheben sich über den Portalen und an den Ecken der einzelnen Stockwerke, der gewaltigste in der Mitte über dem Allerheiligsten. Es sind neunstöckige Stufenpyramidentürme von rundlicher Gestalt, die ihrer Gesamterscheinung nach kegelförmig wirken, in schlanke Spitzen auslaufen und in jedem Stockwerk mit geflammten Balustraden geschmückt sind. Alles ist regelmäßiger und symmetrischer verteilt als in den drawidischen Pagoden. Die Überlegenheit der Khmer-Baumeister vor den vorderindischen zeigt sich auch in der klassischen Durchbildung der 1532 vierseitigen Säulen oder Pfeiler dieses Tempels, deren elegante, aus zierlich ornamentierten Wülsten und Kehlen bestehende Fuß- und Kopfstücke in richtigem Verhältnis zum Schafte stehen und an römisch-dorische oder Renaissancebildungen erinnern (s. die Abbildung, S. 510). Nur der untere Teil ihrer Schäfte ist manchmal mit fein durchgeführter Reliefarbeit geschmückt (s. die obenstehende Abbildung). Überhaupt ordnet die Bildnerei sich in der Khmerkunst willig dienend der Baukunst unter, ohne sich, wie in Vorderindien, zu einem unauslöslichen Ganzen mit ihr zu verbinden. Ihre erzählenden Darstellungen sind in wirklichem Flachrelief gehalten, das die hierfür vom Baumeister bestimmten und freigehaltenen Wandfelder füllt. Ihre in voller Rundung ausgeführten Riesenmenschen und Riesentiere stehen als Wächter der Treppenaufgänge und der Tempeleingänge überall am richtigen Platze. Am eigentümlichsten aber ist die Verwertung des Riesenschlangenmotivs als Geländer an den Straßen und Brücken, die zu den Hauptportalen führen. Natürlich bildet der Schlangenleib die wagerechte Stange des Geländers, dessen senkrechte Stützen bald, wie in Angkor-Wat, aus kurzen, stämmigen Pfeilern bestehen, bald aber, wie besonders zu Angkor-Prea-Khan, die Gestalt mächtiger menschlicher Träger annehmen, während das sieben- oder neunteilige Schlangenkönighaupt, dräuend erhoben, die vorderen Enden der Balustrade bildet. Auch im



Relief am Schaft einer Säule von der großen Pagode von Angkor-Wat. Nach Fergusson.

Khmer-Museum des Trocadero zu Paris sind Teile solcher Schlangenkönig-Balustraden erhalten. Elefanten als Träger, Löwen als Wächter und siebenhäuptige Riesenschlangen als Geländer schmückten nach Delaportes Rekonstruktion auch die große Terrasse zu Pimanacas. Menschliche Wächterstatuen von altertümlich frontaler Haltung und massiv gedrungenen Verhältnissen beschützten den Tempel von Prea-Tkol. Die merkwürdigste organische Verbindung von menschlichen Riesenköpfen mit der Baukunst aber tritt uns an den Türmen einiger Bauten dieser Ruinenstätten entgegen. An allen vier Seiten dieser Türme ist ein solches Riesenhaupt dergestalt eingelassen, daß der obere Abschluß der Türme wie die hohe, mehrstöckige Tiarakrone eines Gottes mit vier Antlitzen erscheint. Daß dieser Gott nur Brahma sein kann, erscheint zweifellos. So blickte der Allerzeuger schon von der Höhe eines der Thore von Angkor-Thom herab; so erschien er vor allen Dingen, nach Delaportes auf wohl erhaltenen Teilen beruhender Herstellung, etliche Dutzendmal auf der Höhe des vielgetürmten, überaus reich abgestuften, auf jeder Stufe mit zahlreichen kleinen säulengetragenen, flammengiebeligen Thorvorbauten geschmückten Tempels zu Baion (s. die beigeheftete Tafel „Die Pagode von Baion"), der, alles in allem, wenn nicht der größte, so doch der reichste und seltsamste aller Tempel des Weichbildes von Angkor gewesen sein muß. In der ganzen Welt wird ihm an märchenhafter Pracht nichts gleichgekommen sein; und erstaunlich ist auch hier die fast kristallinische Klarheit und Regelmäßigkeit, die mit dem bizarrsten Reichtum und mit der phantastischsten Pracht einen künstlerischen Bund eingegangen sind.

Auf die Plastik der Khmer näher einzugehen, müssen wir uns versagen. Es sei nur bemerkt, daß ihre menschlichen Typen, soweit sie nicht absichtlich fremde Krieger darstellen, dem halb mongolischen, halb malayischen Typus der eingeborenen Bevölkerung entsprechen. Die Nasen sind flacher, die Augen schräger zu einander gestellt, die Lippen breiter und wulstiger als in der vorderindischen Kunst. So erscheinen jene riesigen Brahmaköpfe an der Außenseite der Türme von Baion, so aber auch die zahlreichen, wahrscheinlich späteren Buddhabilder der Tempel, die im übrigen mit ihren steifen, kurzen Haarlocken und dem mächtigen Schädelauswuchs ebenfalls den altindischen Typus der südlichen Schule des Buddhismus zeigen, die in ganz Hinterindien die Vorherrschaft behauptet.

Starren uns auch hundert Rätselfragen aus den Thoren der Grotten und Pagoden, von der Höhe der Stupas und Tempeltürme, aus den Augen der buddhistischen und brahmanischen Götter der indischen Kunstwelt an, so erscheint sie uns doch nicht mehr ganz so entwickelungslos, willkürlich und phantastisch wie älteren Beobachtern. Schon jetzt erkennt man, daß die indische Kunst, die, als Ganzes betrachtet, keiner anderen Kunst der Welt gleicht, national gefestigt genug war, um nur äußere Einzelheiten, diese aber auch ohne Bedenken, aus der Fremde zu holen und in sich aufgehen zu lassen; schon jetzt kann man in der buddhistischen Baugeschichte Indiens eine fortschreitende Entwickelung von den einfachen Stupas Vorderindiens und Ceylons bis zu dem Wunderbau von Borobudor auf Java, im brahmanischen Pagodenbau einen Fortschritt von den einfachen Bauten zu Aiwulli und Kanarac bis zu den mächtigen, reichgegliederten Gebäudegruppen Südindiens und Hinterindiens verfolgen; schon jetzt hat man eine Entwickelungsgeschichte des Typus der Buddhastatuen zu schreiben versucht und den Inhalt der meisten Hoch- und Flachdarstellungen der indischen Tempelplastik in weit größerem Umfange zu erklären und zu der Entwickelungsgeschichte religiöser Vorstellungen in Verbindung zu setzen vermocht, als sich in dem engen Rahmen unserer Betrachtung wiederspiegeln konnte.



Die Pagode von Baion bei Angkor in Siam (Rekonstruktion). *Nach Delaporte.*



Unzweifelhaft fehlt der indischen Kunst vielfach die Erkenntnis der Gesetzmäßigkeit des Lebens der Einzelkünste; und unzweifelhaft bleibt sie, noch mehr als in der Technik, im Ausdruck des Geistigen an der Oberfläche der Erscheinungen haften. Aber ein eigenartiges Naturgefühl läßt sich den indischen Künstlern so wenig absprechen wie eine eigenartige Einbildungskraft. Um der indischen Kunst gerecht zu werden, darf man nicht vergessen, daß sie ausschließlich der reichen Sinnes- und Traumwelt der heißesten tropischen Zone angehört. Sie ist unbedingt und unbestritten das Höchste, was diese Zone auf dem Gebiete durchgeistigter menschlicher Handfertigkeit hervorgebracht hat. Sie ist in jedem Sinne die eigentliche Tropenkunst der Erde.

II. Die Kunst Chinas und seiner Nebenländer.

1. Einleitung. Die Hauptzüge der chinesischen Kunst.

Wenn wir von China hören, denken wir an die chinesische Mauer, an den chinesischen Zopf, an das chinesische Porzellan, einschließlich des berühmten Porzellanturms von Nanking; und in unserer Erinnerung taucht die Vorstellung des volkreichsten, ältesten, wandellosesten und am meisten in sich abgeschlossenen Reiches der Erde auf. Bei näherer Betrachtung erscheinen einige dieser Vorstellungen jedoch in etwas anderem Lichte. Die chinesische Mauer, die sich, vor etwa 2100 Jahren erbaut, an der alten Nordgrenze des Reiches hinzieht, hat die Eroberung Chinas durch die Tataren, gegen die sie errichtet war, nicht aufgehalten. Der chinesische Zopf, der erst durch die letzte tatarische Eroberung Chinas (um 1640 n. Chr.) den Söhnen des Himmels aufgenötigt worden, ist nur das Wahrzeichen der letzten der zweiundzwanzig großen chinesischen Kaiserdynastien, der noch herrschenden tatarischen Mandschu-Dynastie, geworden. Der zu Anfang unseres 15. Jahrhunderts erbaute, 1853 zerstörte Porzellanturm zu Nanking aber, der sich, durch seine Bekleidung mit leuchtenden Porzellanplatten wirklich ein Wunder der Kunst, in neun mit Glockenspielen verbrämten Dachstockwerken an fünfundsechzig Meter hoch erhob, hat mit fast allen Werken chinesischer Baukunst das Schicksal geteilt, nur wenigen Jahrhunderten standgehalten zu haben. Auch die Lehre von der Wandellosigkeit der chinesischen Kultur und von ihrer Abgeschlossenheit gegen alle fremden Einflüsse hat sich nicht aufrecht erhalten lassen. Gerade in der chinesischen Kunstgeschichte sind fremde Einflüsse neuerdings mit Nachdruck nachgewiesen worden. Fr. Hirth hat der Frage sogar eine besondere Schrift gewidmet. Daß schon altwestasiatische Formen die altchinesische Kunst in vorchristlichen Jahrtausenden beeinflußt haben, hält Hirth freilich nicht für nachweisbar; aber Anzeichen dafür sind doch vorhanden; und seit dem letzten Jahrhundert vor unserer Zeitrechnung haben westasiatisch-griechische, indische, arabisch-persische, schließlich sogar neueuropäische Einflüsse nacheinander anregend, manchmal sogar neubelebend und umgestaltend, auf die chinesische Kunst eingewirkt, die ihrerseits die Stammmutter der gesamten ostasiatischen Kunst ist.

Die chinesische Kunstgeschichte seit den ältesten Zeiten ist von chinesischen Schriftstellern eingehend behandelt worden. Fr. Hirth hat auch diese chinesische Litteratur vor kurzem in einer besonderen Schrift behandelt. Schon im 9. Jahrhundert n. Chr. verfaßte Tschang Yen-Yüan ein großes Quellenwerk über die Geschichte der chinesischen Malerei bis zu seiner Zeit. Mit zahlreichen Abbildungen versehene Museumsverzeichnisse, Sammel- und Vorschriftenwerke haben sich aus dem folgenden Jahrtausend erhalten. Die reiche kunstgeschichtliche Belehrung, die diese Werke enthalten, ist uns jedoch bis jetzt erst bruchstückweise zugänglich gemacht worden.

Bis vor einem Jahrzehnt war man in Europa für die Kenntnis der chinesischen Kunstgeschichte hauptsächlich auf die Werke und Schriften der französischen Missionare in Peking, französischer Kenner wie Pauthier, Stanislas Julien und Du Sartel, englischer Forscher wie Sir William Chambers und William Anderson, deutscher Gelehrter wie des Freiherrn Ferd. von Richthofen angewiesen. Seit Paléologue 1887 den ersten zusammenhängenden Abriß der chinesischen Kunstgeschichte veröffentlicht, hat ihr Studium besonders durch das Eintreten von Forschern, die mit gründlichen Kenntnissen der chinesischen Sprache ausgerüstet sind, rasche Fortschritte gemacht. Die Namen Ed. Chavannes' in Frankreich und Fr. Hirths in Deutschland sind aufs engste mit diesen Fortschritten verknüpft. Hirth hat in einer Reihe von Einzelschriften bereits neue Grundlagen der chinesischen Kunstgeschichte für Europa geschaffen; und wenn sein Hauptwerk auf diesem Gebiete, die Geschichte der chinesischen Malerei, auch bis jetzt noch nicht erschienen ist, so verdankt der Verfasser dieses Buches gütigen schriftlichen Mitteilungen seiner Hand doch eine reiche Belehrung, die durch die 1897 in Dresden erfolgte Ausstellung der Hirthschen Sammlung chinesischer Malereien aufs anschaulichste unterstützt wurde.

Die beglaubigte Geschichte des „Reiches der Mitte" beginnt mit der Tschóu-Dynastie (1122 bis 255 v. Chr.). Doch glauben die chinesischen Kunstgelehrten schon der vorhergehenden Schang-Dynastie (1766—1122 v. Chr.) erhaltene Kunstwerke, besonders Gefäße, zuschreiben zu können. Bis in die Han-Dynastie (206 v. Chr. bis 221 n. Chr.) herein reicht die Zeit der selbständigen, nationalen Entwickelung der chinesischen Kunst, wenn auch die Baukunst einer frühen Epoche auf babylonisch-assyrische Einflüsse hinzudeuten scheint; um 115 v. Chr. beginnt die Beeinflussung der chinesischen Kunst durch die westasiatisch-griechisch-baktrische, seit 67 n. Chr. breitet die indisch-buddhistische Kunst sich langsam über China aus. Doch hat die chinesische Kunst alle fremden Einflüsse immer wieder aufgesogen und überwunden. Ihre großen Leistungen in unserem Mittelalter und unserer Renaissancezeit sind durchaus auf nationalem Boden erwachsen.

Ihren Hauptzügen nach ist die chinesische Kunst zunächst im Gegensatz zur indischen weder Monumentalkunst noch Phantasiekunst, sondern Kleinkunst und Verstandeskunst. Daß die chinesische Kunst keine Ansätze zu monumentaler Größe und zu phantastischer Gestaltung gezeitigt habe, soll damit nicht gesagt sein. Gerade in den erhaltenen und uns bekannt gewordenen, selbst in den nur in chinesischen Abbildungen erhaltenen Werken aber tritt sie uns zweifellos zunächst als eine Kleinkunst entgegen, deren Reiz in einem eigenartigen Naturgefühl, in feinem Verständnis für dekorative Werte und einem gewissen halb raffinierten, halb naiven Geschmack besteht, den wir oft genug nachempfinden können. Das monumentalste Werk, das chinesische Hände geschaffen haben, ist und bleibt die große Mauer mit ihrer Hundertmeilenausdehnung, ihren mächtigen Vierecktürmen und ihren stattlichen Rundbogenthoren. Die phantasievollsten Werke der chinesischen Kunst aber sind wahrscheinlich einige ihrer älteren Malereien auf Seide oder Papier, wenngleich auch diese mehr den Duft sinniger Träumerei und Naturschwärmerei als die Glut feuriger Einbildungskraft ausstrahlen.

In der **chinesischen Baukunst** tritt der Mangel an monumentaler Größe und Festigkeit nicht nur in der Leichtigkeit des Holz- und Ziegelmaterials hervor, das, wie bei den polynesischen Naturvölkern (vgl. S. 56 und 59), nur in den mächtigen Terrassen- und Treppenunterbauten monumentalen Quadern Platz macht, sondern er zeigt sich auch in dem kleinen Maßstab der ganzen Formensprache, die selbst in Tempeln und Kaiserpalästen die räumliche Größe nur durch die Vervielfältigung und Nebeneinanderstellung kleinerer Einzelbauten in gemeinsamer





a. Zweidachiger Himmelstempel in Kanton.



b. Chinesisches Gartenhaus.

Chinesische Baukunst. *Nach Photographieen.*

Umfriedung erreicht. Ein freies Walten künstlerischer Einbildungskraft wird in der chinesischen Baukunst schon durch die engherzigen und nüchternen obrigkeitlichen Bauvorschriften unmöglich gemacht, die jedem Hausbesitzer eine bestimmte, seinem Range entsprechende Säulenzahl vorschreibt, die Verhältnisse aller Teile zu einander ziffernmäßig feststellt und höchstens in dem den Augen der Vorübergehenden entzogenen Teile des Grundstückes der Laune des Baumeisters einigen Spielraum gestattet.

Die chinesische Baukunst verwendet die Wölbung, von Unterbauten abgesehen, nur für Thor- und Brückenbauten; und auch bei diesen tritt die unechte Wölbung durch Vorkragung (vgl. S. 144) noch oft an die Stelle der echten Keilwölbung. Den Kuppelbau verschmäht sie vollständig. Der hölzerne Dachstuhl aller Gebäude, der im Innern manchmal offen bleibt, manchmal durch Kassettenfelder verdeckt wird, trägt das vorspringende und nach außen geschweifte Ziegeldach, wird selbst aber von einem hölzernen Stützengerüst getragen, dessen Formen in den Hauptteilen natürlich durch die Gesetze der Tektonik, in manchen Teilen aber auch durch die Gesetze des aus dem Flechtwerk hervorgewachsenen Gitterwerks bedingt werden. Die Mauer zwischen diesem Stützgerüst trägt nur ihre eigene Last. Sie ist, wie Semper sagt, „genau genommen, nur eine in Ziegeln ausgeführte spanische Wand, ein Tapetengerüst", das so wenig tragendes und stützendes Glied sein soll, daß sie überall sorgfältig „als etwas Bewegliches, seitwärts Eingespanntes, von der Last des Daches vollkommen Unabhängiges" symbolisiert wird. Die in der Regel runden, meistens hölzernen, nur an Kaiserpalästen wohl einmal marmornen Säulen des Stützgerüstes können daher bald vor, bald hinter, bald in die Mauer gestellt werden. Im ersten Falle bilden sie eine Veranda vor dem Gebäude, im zweiten Falle sind sie von außen gar nicht, im dritten nur als Halbsäulen sichtbar. Ihre Fußstücke pflegen aus einfachen Rundwulsten zu bestehen, ihre Kopfstücke zeigen oft nur, wie in Indien, konsolenartige Armstützen, die manchmal die Gestalt des Drachens, des Sinnbildes des chinesischen Himmels und der chinesischen Kaisermacht, oder anderer symbolischer Fabeltiere annehmen. Im übrigen aber bildet, um abermals mit Semper zu reden, das Gitterwerk die Grundlage der Ornamentik der chinesischen Baukunst; als eigentliches feines Bambusgitterwerk in der Bekleidung des unteren Teiles der inneren Wände, als stärkeres Schrankenwerk mit zierlich wechselndem, manchmal verschnörkeltem geometrischen Gemuster im äußeren Abschluß von Gartenhäuschen (s. die beigeheftete Tafel „Chinesische Baukunst", Fig. b) und sonstigen luftigen Gebäuden, als tektonische Holzkonstruktion, mit Pfahl- und Astwerk wechselnd, besonders in den Geländern, die den leichten Oberbau der Gebäude dem massigen Unterbau vermählen.

Für den künstlerischen Eindruck der sich hauptsächlich in wagerechter Richtung entfaltenden Gebäude aber bleibt die Vorherrschaft des weit über die Mauerflächen hinausragenden, hohl (konkav) geschweiften D a c h e s maßgebend. Das gleiche Dach, das in der Regel Walmdach ist und nur in Ausnahmefällen Giebelansätze zeigt, stets durch einander deckende Hohlziegel gerippt erscheint, auf den Firsten und an den Firstenden aber manchmal thönerne Schlangen-, Drachen- oder andere Tiergestalten neben reich durchbrochenem und mit Drachenzähnen verbrämtem Balkenwerk trägt, krönt Tempel, Hütten, Paläste, Türme und Thore und fehlt in schlichtester, balkenloser Gestaltung sogar auf den einfachen Umfriedungsmauern nicht. Zu den größten Eigenheiten der chinesischen Baukunst aber gehört es, daß dieses Dach, um seine Wirkung zu erhöhen, nicht selten in der Höhenrichtung verdoppelt oder gar verdreifacht wird, so daß die Gebäude verschiedene Dachstockwerke (s. die Tafel, Fig. a) übereinander zeigen. Ja, die bekannten, Stadt und Land beherrschenden chinesischen Türme erheben sich in neun bis fünfzehn Stockwerken,

deren jedes durch den vorspringenden Teil eines Daches begrenzt wird, und manchmal verschwinden die senkrechten Linien dieser Stockwerke in solchem Maße hinter den Dachansätzen, daß eher Dächer, an deren Rändern Glocken hängen, als wirkliche Geschosse übereinander getürmt zu sein scheinen. Die oft ausgesprochene Ansicht, daß die chinesische Dachform eine Nachbildung des tatarischen Zeltes sei, hat Fergusson mit dem Hinweis auf die vorherrschend konische Form dieser Zelte entkräftet. Vielmehr sieht der englische Forscher in ihr eine dem chinesischen Geschmack angepaßte besonders praktische Gestaltung, um zugleich die Regengüsse und die Sonnenstrahlen abzuhalten. Maßgebend für den Gesamteindruck aller chinesischen Gebäude, der höchsten wie der niedrigsten, bleibt daneben das überaus reiche, oft grelle Farbenkleid, das, abgesehen von dem massiven steinernen Unterbau, die ganzen Gebäude einhüllt. Mit farbigem Stuckbewurf sind die Backsteinwände bekleidet; mit bunten Farben sind die Holzteile der Bauten bemalt, manchmal obendrein lackiert; die Anwendung gelb und grün glasierter Dachziegel scheint aber ein Vorrecht der Tempelbauten und kaiserlichen Anlagen zu sein.



Chinesische Ehrenpforte: Fünfbogenthor am Eingang der Mingräber. Nach Paléologue.

Als Steinbauten kommen in China, außer den Mauern und ihren Thoren, eigentlich nur die einzelstehenden **Ehrenpforten** in Betracht, die vor den Thoren, in den Straßen und auf öffentlichen Plätzen auf höheren, höchsten oder allerhöchsten Befehl dem Andenken großer Ereignisse oder Männer geweiht werden (s. die obenstehende Abbildung). Diese „Paï-lu“, die mit den Steinthoren der indischen Stupa-Umzäunungen und den hölzernenen Torii der japanischen Tempelgehege auf einem Boden stehen, zeigen in der Regel einen ins Steinerne übersetzten Holzstil, der nur in den seltenen Fällen, wo ihre drei bis fünf Durchgänge nicht geradlinig, sondern im Rundbogen geschlossen sind, zugleich ein Hauptelement der Steinbaukunst aufnimmt; durch ihre Bekrönung mit chinesischen Dächern fügen sie sich vollends dem Nationalstil des himmlischen Reiches.

Die monumentalen Ansätze, die uns in der chinesischen **Bildnerei** entgegentreten, genügen nicht, um uns eine Monumentalbildnerei der Chinesen zu veranschaulichen. Die neuerdings von Ed. Chavannes untersuchten Steinplatten mit geschichtlichen Reliefdarstellungen aus der Han-Dynastie scheinen vereinzelt dazustehen; die großen Menschen- und Tierstatuen, die an einigen Straßen aufgestellt sind, aber wirken ihrem Charakter nach als vergrößerte Kleinplastik. Fehlt den meisten chinesischen Gebäuden mit den Steinwänden doch auch der Rahmen für eine steinerne Großbildnerei! Fehlen den Tempeln des echten altchinesischen Himmelsdienstes doch die Götterbilder, ersetzen Schrifttafeln in den Ahnenhallen der chinesischen Häuser doch die Bildsäulen und Büsten der Vorfahren! Auch die Abneigung der Chinesen gegen die Darstellung nackter Menschen stand der stilvollen Ausbildung einer höheren Bildhauerei bei ihnen entgegen. Dabei sind die Chinesen aber scharfe Beobachter; und willig und durch lange Übung befähigt, folgt ihre Hand ihrem Auge. Die chinesische Bildnerei tritt uns bereits befreit vom Gesetze der

„Frontalität" entgegen. Ihre guten Künstler haben den bekleideten Körper in allen Wendungen einigermaßen richtig zu sehen und Köpfe und Hände natürlich und ausdrucksvoll wiederzugeben verstanden. Idealtypen aber haben sie nur im Anschluß an indische Vorbilder, die ihrerseits durch griechisch-römische beeinflußt waren, geschaffen; ihre nationale Bildnerei gab die chinesischen Köpfe mit allen ihren Eigentümlichkeiten, ihrer schiefen Augenstellung, ihren hervortretenden Backenknochen, ihren flachen Nasen wieder; ja sie neigte eher zu humoristischer Übertreibung individueller Absonderlichkeiten als zur Vertuschung von Rassenmerkmalen, die von ihnen natürlich nicht als häßlich angesehen wurden.

Ihr Bestes gibt die chinesische Plastik also als Kleinkunst, und nur als solche können wir sie auch in den Sammlungen Europas kennen lernen. Tier-, Menschen- und Göttergestalten in kleinem Maßstabe haben die Chinesen zu allen Zeiten in Bronze gegossen; Bronzedarstellungen kommen teils als selbständige Kunstwerke, teils als Schmuckteile von Gefäßen vor. Auch in der Holz- und Elfenbeinschnitzerei haben die Chinesen von jeher ein großes Geschick und eine noch größere Geduld bewiesen. Neben freien Arbeiten der Kleinplastik steht hier eine besondere reiche Reliefbildnerei an Kasten, Dosen und Gegenständen jeder Art; und das durchbrochene Relief, das die Darstellungen sich von der Luft, statt von festem Grunde abheben läßt, kommt als ostasiatische Besonderheit gerade als Schmuck derartiger Gegenstände zur Geltung. Anderseits war der grünliche harte Nephrit (Jadeït) lange Zeit ein Lieblingsmaterial der Chinesen, aus dem nicht nur gottesdienstliche Schalen und Krüge, sondern auch Zierplatten und Knöpfe jeder Art, ja vor der Erfindung des Porzellans auch Tassen und Schalen geschnitzt wurden. Noch härtere Gesteine, wie Bergkristall, Onyx, Chalcedon, Sardonix, deren verschiedenfarbige leuchtende Schichten mit großer Kunstfertigkeit zum Herausmeißeln mehrfarbiger Tiere und Pflanzen benutzt wurden, fanden zu allen Zeiten ähnliche Verwendung.



Der Gott des langen Lebens. Chinesische Speckstein-Statuette. Nach dem Original im Ethnographischen Museum zu Dresden.

Später blühte daneben eine reiche Specksteinplastik in kleinerem Maßstabe (s. die obenstehende Abbildung). Schließlich aber wurde die Keramik, besonders die eigentliche Porzellanbildnerei, die eine helle, harte, durchscheinende Masse herstellte, für alle diese Dinge maßgebend; und spielte die Malerei auch eine Hauptrolle in der Verzierung der Porzellanvasen, so fehlte es doch nicht an Gelegenheit zu plastischer Modellierung in dem plastischen Urstoff. Endlich schließt sich auch die bekannte chinesische Lackarbeit hier an, für deren feinste Erzeugnisse japanische Vorbilder zugegeben werden. Plastische Lackarbeiten werden ausdrücklich von bemalten Lackarbeiten unterschieden. Verschiedene Schichten werden übereinander aufgetragen, bis sich Reliefs aus ihnen herausschneiden lassen oder gleich in der beabsichtigten Form runden. In allen Arbeiten der chinesischen Kleinplastik erfreut uns ein guter Sinn für angemessene, dem Gebrauchszweck

angepaßte Formengebung, ein eigenartiges, mit großer Liebe an den Einzelheiten des Tier- und Pflanzenlebens, des Himmels und der Erde haftendes Naturgefühl und eine lebhafte, wenngleich manchmal etwas äußerliche Empfindung für feine Farbenreize. Nach den Dutzendwaren, mit denen heutzutage der europäische Markt überschwemmt wird, darf man sich sein künstlerisches Urteil über die besten Werke der Chinesen auf allen diesen Gebieten nicht bilden. Ins Ausland haben sie, im Gegensatz zu den Japanern, ihre besten Arbeiten kaum jemals verkauft.

Ihr Eigenartigstes haben die chinesischen Künstler auf dem Gebiete der eigentlichen Malerei geleistet, deren Darstellungsgebiet schon alle Einzelfächer der neueren europäischen Malerei umfaßt. Die Geschichte der chinesischen Malerei, wie sie uns besonders durch Fr. Hirths Studien immer deutlicher entgegentritt, bildet bereits einen fest umrissenen Abschnitt der Weltgeschichte der Kunst. Zunächst ist sie freilich Künstlergeschichte, und von den besten Werken der besten Meister hat sich nur verschwindend wenig erhalten oder nach Europa verirrt. Aber beglaubigte Kopien oder Abbildungen berühmter chinesischer Gemälde sind uns neuerdings doch zugänglich gemacht worden; und aus ihnen läßt sich immerhin eine Übersicht über den Entwickelungsgang der chinesischen Malerei ableiten.

Von der Wandmalerei der Chinesen läßt sich noch nicht viel sagen. Allerdings berichtet schon jener Tschang Yen-Yüan, der im 9. Jahrhundert lebte, Wunderdinge von großartigen Gemälden an den Wänden der Tempel und Klöster der alten Hauptstädte des Reiches; und die freistehenden Schirmmauern vor den Hausthoren und Teile der Außen- und Innenmauern der chinesischen Häuser sind noch heute nicht selten mit Malereien geschmückt, die in Wasser- oder Leimfarben unmittelbar auf die Mauertünche gesetzt sind. Aber jene älteren Gemälde waren vielleicht nur beweglicher Wandschmuck; und grundsätzlich besteht kaum ein Stilunterschied zwischen diesen neueren leichten Wandmalereien, den wirklichen selbständigen Gemälden und den Schmuckbildern, mit denen die Chinesen alle Gegenstände der Kleinkunst bedecken. Als selbständige Gemälde kommen besonders die in Wasserfarben ausgeführten Darstellungen auf Seidentüchern und Papierblättern oder auf Seidenrollen und Papierrollen in Betracht. Unten und oben mit einem Stabe versehen, werden die Gemälderollen wie unsere Ölbilder an den Wänden aufgehängt; vorn und hinten mit Buchdeckeln versehen, werden sie im Zickzack gefaltet und wie Bücher geöffnet und studiert. In solchen Bildrollen, Bildbüchern oder Bildblättern spielt sich die eigentliche künstlerische Geschichte der chinesischen Malerei ab. Überall aber tritt uns der gleiche graphische Grundcharakter der chinesischen Malerei entgegen, die vielfach noch der Schriftmalerei verwandt erscheint, aus der sie hervorgewachsen ist, überall, von einigen Ausnahmen abgesehen, das gleiche Vorwiegen der Umrißzeichnung, die selbst dort empfunden wird, wo die Umrißlinien, wie in einer Gruppe vielbewunderter impressionistischer Bilder, einmal völlig verschwinden, überall bei größeren Zusammenhängen der gleiche, schon durch das meist hohe Format bedingte hohe Horizont bei geringer perspektivischer Absicht und noch geringerer perspektivischer Kenntnis. Sind doch viele Gemälde der berühmtesten chinesischen Maler nichts weiter als schwarz-weiß getuschte Umrißzeichnungen, deren Umrisse obendrein bestimmten, durch den besonderen Pinselstrich und Pinseldruck bedingten kalligraphischen Zügen folgen! Und fügen diese kalligraphischen Umrißzüge der chinesischen Malerei sich nach Anderson doch zehn verschiedenen konventionellen Schemen ein, deren einem jeder Maler treu bleibt! Dazu bei durchscheinendem, meist hellem Grunde überall die gleiche, dünne, flache Klarheit, die absichtliche Verschmähung der Schatten, die als Schmutzflecken verpönt werden, und die Unkenntnis des Helldunkels, mit der die mangelnde Rundung in der Modellierung der einzelnen Gestalten

zusammenhängt. Besser als der perspektivische Zusammenhang ihrer Linien pflegt das Verblassen der Farben in der Ferne wiedergegeben zu sein. Körperhafte, oft seltsam verschnörkelte oder versteifte Wolken- und Nebelschichten werden zur Betonung der Abstände zwischen die einzelnen „Kulissen" der landschaftlichen Darstellungen geschoben; und atmosphärische Stimmungen kommen innerhalb des graphischen Grundzuges der chinesischen Malerei oft gar nicht übel zum Ausdruck.

Den menschlichen Körper aber versuchten die Chinesen schon seit den ältesten Zeiten, bis zu denen wir ihre Malerei zurückverfolgen können, von allen Seiten, in allen erdenklichen Stellungen und in allen möglichen Verkürzungen wiederzugeben; und der landschaftlichen Natur gegenüber nahmen sie schon vor tausend Jahren eine so freie und innige Haltung ein, wie die Europäer sie sich erst seit einigen Jahrhunderten erobert oder zurückerobert haben. Gerade der Unzulänglichkeit ihrer Kunst in der Darstellung größerer Zusammenhänge entspricht dabei ihre Vorliebe, kleine Gruppen oder einzelne Gegenstände aus der landschaftlichen Natur herauszuholen und selbständig zu machen, einzelne Bäume in ihrer Frühlingsblütenpracht oder mit ihrer winterlichen Schneelast, Blütenzweige mit Vögeln und Schmetterlingen, Bambusröhricht, in dem Spatzen flattern, Brücken, die über Wasserfälle führen, als Vordergrundsstillleben für sich auszuführen. Übrigens darf nicht verkannt werden, daß die chinesische Malerei sich mit ihrer flächenhaften Behandlung der Flächendarstellungen, wie wir sie in Griechenland — freilich in anderer Form — noch in der polygnotischen Malerei vorausgesetzt haben, einer stilvollen Gesetzmäßigkeit besonderer Art unterworfen hat.

Endlich muß schon hier daran erinnert werden, daß die Chinesen lange vor den Europäern die Erfindung der Buchdruckerei und mit der Blockdruckerei zugleich der Bilddruckerei gemacht hatten. Bis zum Ende des 6. Jahrhunderts n. Chr. glaubt man in China die Kunst des einfarbig schwarzen Holzschnittes als Bestandteil der Blockdruckerei zurückführen zu können, deren Entwickelung zum Typendruck auf chinesischem Boden hier nicht verfolgt werden kann. Im 17. Jahrhundert aber stand der Farbenholzschnitt mit mehreren in der Zeichnung aufeinandergepaßten verschiedenfarbigen Holzstöcken in China bereits in einer Blüte, die auf eine ältere Entwickelung zurückschließen läßt. Jedoch ist der Farbenholzschnitt gerade bei dem graphischen Charakter aller chinesischen Flächendarstellung kaum anderen Stilgesetzen unterworfen als die Malerei.

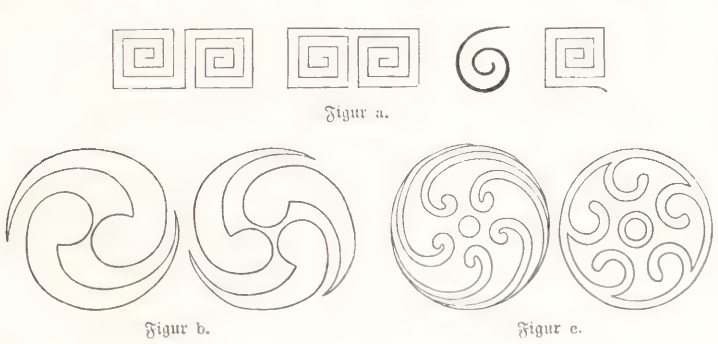
2. Die chinesische Kunst bis zum Ende der Han-Dynastien (2205 v. Chr. bis 221 n. Chr.).

Die Entwickelung der chinesischen Kunst wird teils durch die schon erwähnten, von außen kommenden Einflüsse, teils, und nicht zum geringsten Teile, aber auch durch die innere Entwickelung des chinesischen Geisteslebens bedingt.

Die alte Staatsreligion Chinas, die mindestens zweitausend Jahre alt war, als um die Mitte des 6. Jahrhunderts v. Chr. hier so gut wie in Indien und in Griechenland große Denker oder Schwärmer als kühne Neuerer auftraten, schrieb die Verehrung des Himmels, der Erde und der Ahnen vor. Sie war den Religionen der polynesischen und amerikanischen Naturvölker, die wir kennen gelernt haben, verwandt. Aber ihr fehlte, wie schon J. H. Plath nachgewiesen hat, der Zug zur Mythenbildung; und ihr fehlte der Anthropomorphismus anderer Völker. Dem Himmel selbst darf nur der Kaiser opfern. Himmlische Geister aber sind auch Sonne, Mond und Sterne; und irdische Geister werden in Bergen und Flüssen, in Wäldern und Thälern, an Meeren und Quellen verehrt. Ohne Bildnis und ohne Tempel wird in der alten reinen Religion gebetet und geopfert. Der Tempel des Himmels in Peking besteht noch heute mehr aus großen Terrassen unter freiem Himmel als aus Gebäuden.

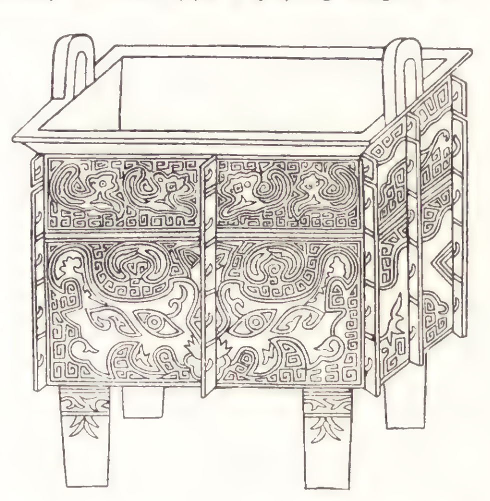
Die erhaltenen staatlichen Bauordnungen aus den ersten Jahrhunderten der Tschóu-Dynastie (um 1000 v. Chr.) unterscheiden sich nur wenig von den heute noch in Kraft befindlichen. Nur die Kaiserschlösser der Tschóu-Dynastie sollen sich nach alten Abbildungen und den Beschreibungen der Dichter im Gegensatz zu der wagerechten Ausbreitung der späteren Palastanlagen in Terrassen- und Turmstockwerken, die durch Außentreppen miteinander verbunden waren, „bis zu den Wolken des Himmels" erhoben haben. Daß Chinas Baukunst damals eine Einwirkung von Mesopotamien empfangen, an dessen mächtige Terrassenbauten diese Gebäude erinnern, ist durchaus nicht unwahrscheinlich.

Die darstellende Kunst der Chinesen tritt uns gleich in diesen ältesten Zeiten als Kleinkunst in Nephritschnitzereien und Bronzewerken entgegen. Von Nephritvasen, die dem Kultus dienten, und plastisch ausgearbeiteten Nephritgegenständen, die als Klassenabzeichen oder Schmuck getragen wurden, hören wir schon aus dem 12. Jahrhundert v. Chr. Schon 1134 wird ein Aufseher der Nephritmagazine als kaiserlicher Beamter erwähnt. Neben dem grau und grünlich leuchtenden Nephrit oder Jadeït aber spielt, ganz wie in vorgeschichtlichen Zeiten Europas, die goldschimmernde Bronze eine Hauptrolle unter den künstlerisch verarbeiteten Materialien dieser uralten Zeiten Chinas. Bronzegefäße sind so ziemlich die ältesten chinesischen Kunstgegenstände, die sich erhalten haben. Nach Europa sind aber nur wenige von ihnen gekommen, und diese wenigen werden in den meisten Fällen nicht einmal die wirklich alten Originale, sondern nur spätere Nachbildungen sein, die aber bei der Gewissenhaftigkeit, mit der die Chinesen kopieren, uns die alten, heilig gehaltenen Gefäße gut vergegenwärtigen. In Paris besitzt die Sammlung Cernuschi, in Berlin die Sammlung des Freiherrn von Richthofen, aus der einiges ins Museum für Völkerkunde gekommen ist, lehrreiche Bronzegefäße dieser Art. Hauptsächlich aber lernen wir auch sie aus den Holzschnitten der alten chinesischen Sammlungsverzeichnisse kennen, deren eines, der Po-ku-t'u, 1107—1111 n. Chr. verfaßt, über 1206 Bronzegefäße aus der Schang-Dynastie (1766—1122 v. Chr.), deren anderes, der Si-ts'ing-ku-kién, erst 1749 n. Chr. geschrieben, an 1400 ähnlicher Vasen aus der damaligen kaiserlichen Sammlung abbildet und beschreibt. In deutscher Sprache haben Richthofen, Lippmann und besonders Hirth wertvolle Bemerkungen über sie veröffentlicht. Teils zu Kultuszwecken, teils zu kaiserlichen Ehrengeschenken bestimmt, trugen sie schon in ihren vorschriftsmäßigen Formen und in flachem Relief gehaltenen Verzierungen ihre Bestimmung zur Schau. Jedes Motiv hatte seine hieratisch-sinnbildliche Bedeutung. Die Vasen, die bestimmt waren, das Opferblut von Tieren aufzunehmen, wurden in der steif symmetrisch aufgefaßten Gestalt dieser Tiere selbst, die das eigentliche Gefäß auf dem Rücken trugen, gebildet. Menschliche Darstellungen fehlen der Tschóu-Dynastie noch. Scheinbare Pflanzenornamente erweisen sich bei näherer Betrachtung in der Regel als verschnörkelte Tiermotive, aus denen auch hier, wie wir es bei den Naturvölkern gefunden, oft das allgegenwärtige



Chinesische Ornamente. Nach Fr. Hirth, „Chinesische Studien". Vgl. Text, S. 521.

Auge hervorblickt. Neben den tierischen spielen auch hier die geometrischen Motive noch die Hauptrolle. Fr. Hirth hat wahrscheinlich gemacht, daß der chinesische Mäander, der, obwohl er häufiger einzeln oder gepaart als in fortlaufender Linie durchgeführt wird, ein Flächen füllendes Grundelement der altchinesischen Ornamentik bildet, als Sinnbild des Donners aufzufassen ist. Aus runden Formen scheint er auch hier hervorgegangen zu sein (s. die Abbildung, S. 520, Fig. a und b); und in runder Form weiterentwickelt, erscheint das Sinnbild des Donners gleichzeitig in jenen Wirbelornamenten, in denen zwei, drei oder noch mehr spiralförmige Schwänze sich um einen gemeinsamen Mittelpunkt drehen (s. die Abbildung, S. 520, Fig. c). Geschweifte und gezahnte Zieraten, die nicht alle gedeutet sind, schließen sich diesen Motiven an. Die größte Besonderheit der altchinesischen Tiersymbolik aber tritt uns in jenen zusammengesetzten Fabeltieren entgegen, in denen die chinesische Einbildungskraft sich auch in künstlerischer Beziehung ausgibt. Am häufigsten kommt auf diesen alten Gefäßen die katzenartige Fratze des Ungeheuers T'aut'ie, des Sinnbildes der Gefräßigkeit, vor. Bald aber folgen die bekannteren Fabeltiere, an deren Spitze der Drache steht, der, mit dem Kopfe eines Chamäleon, den Hörnern eines Hirsches, den Ohren eines Ochsen, dem Schweif einer Schlange, den Krallen eines Adlers und den Schuppen eines Fisches ausgestattet, in China nicht als Schrecken, sondern als Segen verbreitendes Ungetüm gilt. Er ist die Verkörperung des fruchtbaren Wassers, der Wolken, der Bergeshöhen, überhaupt des Himmels, aber erst seit der nächsten Periode, erst seit der Han-Dynastie zugleich das Sinnbild kaiserlicher Macht und Vollkommenheit. Der Phönix mit dem Fasanenkopf, dem Schildkrötenhals, dem Pfauen- oder Drachenleibe, den ausgebreiteten Flügeln steht dem Drachen an Bedeutung am nächsten. Ihn wählten die Kaiserinnen später zu ihrem Sinnbild. Das hirschartige Einhorn (Ki-lin) ist oft der dritte im Bunde. Von natürlichen Tieren schließen die Schildkröte, der Vielfraß, das Pferd sich mit sinnbildlichen Werten an. Auffallend erscheint die geometrisierende Ornamentik, mit der manchmal das Fell der Bronzetiere bedeckt ist. Ähnliches tritt uns in der Kunst gegenwärtiger Naturvölker nur auf Madagaskar entgegen. Von den abgebildeten altchinesischen Bronzegefäßen soll das erste (s. die obenstehende Abbildung) noch dem Po-ku-t'u der Shang-Dynastie angehören; aus der Richthofenschen Sammlung veranschaulicht das zweite (s. die obere Abbildung, S. 522), jetzt im Berliner Museum für Völkerkunde, den Stil der Tschóu-Dynastie; das dritte (s. die untere Abbildung, S. 522) stellt ein Opfergefäß in Gestalt eines Hasen mit Haken und Mäandern auf dem Felle nach der Abbildung eines jüngeren chinesischen Verzeichnisses dar.


Altchinesisches Bronzegefäß der Shang-Dynastie
Nach Freiherrn von Richthofen.

Die beiden Weisen, die im 6. Jahrhundert v. Chr. dem Geistesleben des chinesischen Reiches neue Wege wiesen, waren Lao-tse und Kong-tse oder Kong-fu-tse (Confucius). Lao-tses Geburt wird ins Jahr 604, Kong-fu-tses ins Jahr 551 v. Chr. gesetzt. Lao-tse war der weltabgewandte Einsiedler, dessen Weisheit die schöpferische höchste Vernunft — Tao genannt —

als den Urgrund aller Dinge hinstellte, Confucius war der Weltweise, dessen Lehre seine Jünger anhielt, sich's mit Klugheit, Anstand, Wohlwollen und Geschmack auf der Erde bequem zu machen. Heilig gesprochen wurden beide nach ihrem Tode, Tempel wurden beiden errichtet; aber als eigentlicher Religionsstifter erscheint nur Lao-tse; seine Anhänger, die Taoïsten, bilden noch heute eine der zahlreichsten und volkstümlichsten Religionssekten Chinas. Confucius aber blieb der geschichtlichen Staatsreligion Chinas treu. Die ihm geweihten Tempel, deren bekannteste in Peking und in seiner Vaterstadt Khiu-feou liegen, sind Erinnerungshallen ohne Bilder, nur mit seinem Namen und seinen Sprüchen geschmückt.



Altchinesisches Bronzegefäß der Tschóu-Dynastie. Nach Freiherrn von Richthofen. Vgl. Text, S. 521.

Das Zeitalter der Han-Dynastien (206 v. Chr. bis 221 n. Chr.), das im ganzen noch unter dem Einflusse der Lehren des Lao-tse und Kong-fu-tse stand, war reich an künstlerischen Anregungen. Sicher ist, daß die uralte chinesische Töpferei, der die Drehscheibe schon im vorigen Zeitraum bekannt war, nunmehr Fortschritte auf Fortschritte machte und, wenn auch wohl noch kein eigentliches Porzellan, so doch glasiertes Steingut in reicher farbiger Erscheinung erzeugte. Sicher ist, daß um 105 n. Chr. die Erfindung des Papiers der chinesischen Schrift- und Kleinmalerei, die sich bis dahin ausschließlich der Seidenstoffe als Unterlage bedient hatte, einen neuen Aufschwung gab. Sicher ist vor allen Dingen, daß die chinesische Kunst sich in diesem Zeitraum zum ersten Male an die Darstellung menschlicher Gestalten wagte. Gerade in den Han-Dynastien lassen sich dann aber auch fremde Einwirkungen auf die chinesische Kunst nachweisen. Zeugen eines hellenistischen Einflusses, der sich in der ersten Han-Dynastie (206 v. Chr. bis 25 n. Chr.) geltend machte, sind jene chinesischen „Traubenspiegel", auf die Fr. Hirth erst vor kurzem mit Nachdruck aufmerksam gemacht hat. Wenn auch einzelne Originale oder spätere Nachbildungen solcher Spiegel in europäische Museen gekommen sind, so kennen wir sie doch hauptsächlich aus den Abbildungen des Po-ku-t'u; die naturalistische hellenistische Wellenranke, aus Weinlaub, Ranken und Trauben gesponnen, beherrscht die Zierfläche; Tiergestalten verschiedenster Art, oft in eigenartiger Auffassung von oben gesehen, sind zwischen die Trauben und Blätter verteilt. Ähnliches fanden wir in der hellenistisch-römischen, aber auch, z. B. am Palaste zu Maschita (vgl. S. 484), in der hellenistisch-sassanidischen Kunst. Daß hier eine Einwirkung aus dem hellenistischen Westen vorliegt, ist zweifellos; es fragt sich nur, auf welchem



Altchinesisches Opfergefäß in Hasengestalt. Nach Paléologue. Vgl. Text, S. 521.

Wege sie sich in China Geltung verschafft hat. P. Reinecke ist geneigt, die hellenistischen Elemente einer altsibirischen Kunstübung (vgl. S. 473), die mit der chinesischen in Beziehung stand, in diesen Spiegeln fortleben zu sehen. Andere denken an direkte baktrische Vermittelung. Jedenfalls dürfen wir diesen Werken gegenüber dem Hellenismus auch einen weiteren Einfluß auf die Entwickelung der natürlicheren Pflanzen- und Tierbildungen in China zugestehen.

Seit 67 n. Chr. wurden buddhistische Götterbilder und Gemälde von Indien nach China eingeführt. Doch scheinen diese erst nach der jüngeren Han-Dynastie chinesische Künstler zu selbständigem Nachschaffen angeregt zu haben. Dagegen gehören den Han-Dynastien die plastischen Darstellungen auf Stein an, denen Ed. Chavannes ein besonderes Werk gewidmet hat. Gerade hier tritt uns in örtlicher Begrenztheit eine reiche Steinbildnerei in China entgegen; und gerade hier haben Besichtigungsreisen neuerer Forscher die Überlieferung der alten Texte bestätigt.

Aus den Schriftquellen hören wir, daß schon in der älteren Han-Dynastie, im 2. Jahrhundert vor unserer Zeitrechnung, Palastwände und Grabdenkmäler mit leicht erhabener Steinbildnerei geschmückt wurden. Die erhaltenen Werke dieser Art aber gehören nach Chavannes alle der jüngeren Han-Dynastie, also dem 2. Jahrhundert nach Chr., an. Sie sind alle in alten Grabkammern und, mit wenigen Ausnahmen, in der Provinz Schantung gefunden worden: die Höhe von Hiao-t'ang-schan und das „Museum“ am Fuße des Berges U-tsche-schan bei Kiasiang sind durch ihre steinernen Bildtafeln berühmt. Die acht (nach chinesischer Rechnung elf) Relieftafeln von Hiao-t'ang-schan (s. die nebenstehende Abbildung) sind die älteren. Ihr uneigentliches Relief ist nur durch die breite Aushöhlung der Umrisse gebildet. Die großen, figurenreichen Darstellungen aus der chinesischen Geschichte und Sage sind in verschiedenen, locker gereihten Plänen übereinander angeordnet. Vor dem Hintergrunde von Bergen, von Brücken und von Gebäuden, deren Dächer noch keine chinesische Schweifung zeigen, bringen sie lange Züge oder auch Handgemenge von Kriegern zu Fuß, zu Roß und auf zweiräderigen Wagen zur Anschauung; dazwischen Kamele und Elefanten; aber auch friedliche und häusliche Vorgänge: alles ist im Profil dargestellt, alles mit der unperspektivischen Augenbildung und den ausdruckslosen Zügen jeder primitiven Kunst; dabei ist aber alles von nationalchinesischem Gepräge in Tracht und Haltung und von wunderbarer Lebendigkeit der Hauptbewegungen. Besonders die Pferde mit ihren rundlichen Leibern und dünnen Beinen sind von erstaunlicher Kraft der Bewegung im Ziehen, Schreiten, Traben und selbst im gestreckten Galoppieren dargestellt.



Relief von Hiao-t'ang-schan. Nach Paléologue.

Die sechsundvierzig Relieftafeln im „Museum“ am Fuße des Berges U-tsche-schan gehören verschiedenen Gräbern der Familie U an. Daß Grabreliefs eines U-leang, nach dem man die ganze Gruppe benannte, darunter seien, ist neuerdings widerlegt worden. Ihre Darstellungen spiegeln die chinesische Geschichte und Sage wieder; zum Teil seltsame Sagen, in denen Seetiere

und Meerdämonen vorkommen, Pferde, Reiter und Wagen aber stets eine Hauptrolle spielen (s. die untenstehende Abbildung). Dazu treten hier und da großblätterige Bäume in den Vordergrund, machen sich vielfach freiere und lebendigere Bewegungen geltend, werden sogar Versuche gewagt, Pferde von vorn und Menschenköpfe im Halbprofil darzustellen. Daß alle diese Tafeln, die sicher dem 2. Jahrhundert n. Chr. angehören, jünger sind als jene von Hiao-t'ang-schan, hat Paléologue richtig gesehen; Chavannes scheint den Stilunterschied zwischen beiden doch nicht genügend zu beachten, wenn er jene älteren möglichst nahe an diese jüngeren heranrücken zu müssen meint.



Relief von U-tsche-schan. Nach Paléologue.

Auf demselben Boden wie die Gräbertafeln der Familie U steht eine mit ihnen gefundene, aber später in den Studiensaal zu Tsi-ning-tschëu verbrachte Tafel, die den Besuch des Kong-tse (Confucius) beim Lao-tse darstellt. Vorbuddhistisch tritt diese ganze Bildnerei uns deutlich genug entgegen. Daß fremde Einflüsse in ihr wahrnehmbar seien, leugnet Chavannes überhaupt mit Nachdruck; und in der That scheint sie, trotz der gemeinsamen Züge, die sie mit aller „archaischen" Kunst teilt, nicht nur ihren Gegenständen und Trachten, sondern auch ihrem Formgefühl und ihren Bewegungsmotiven nach durchaus auf national chinesischem Boden erwachsen zu sein.

3. Die chinesische Kunst vom Ende der Han-Dynastien bis zum Ende der Yüan-Dynastie (221—1368 n. Chr.).

Der nächste große Zeitraum der chinesischen Kultur und Kunstgeschichte steht unter dem Zeichen des Buddhismus. Schon im 1. Jahrhundert war die „Lehre der Selbsterlösung" vom Ganges nach China verpflanzt worden; aber erst nach dem Erlöschen der zweiten Han-Dynastie hatte sie sich im Reiche der Mitte so weit verbreitet, daß sie das Geistesleben der Gebildeten beherrschte. Weï-Hié, der erste chinesische Maler, der Buddhabilder malte, wird um 300 n. Chr. angesetzt. Als der Kaiser Hiao-U-ti dem Fo, wie Buddha in China genannt wurde, um 381 einen Tempel in Nanking errichtete, lag ganz China dem Heiligen zu Füßen. Im 6., 7. und 8. Jahrhundert blieb der Foismus die herrschende Lehre in China. Während der Herrschaft der T'ang-Dynastie, gegen die Mitte des 9. Jahrhunderts, aber setzten die Anhänger der alten chinesischen Religionen seine Unterdrückung durch. An 45,000 buddhistische Tempel und Klöster sollen damals zerstört worden sein; und erst vierhundert Jahre später erhob die indische Lehre, die niemals völlig verdrängt gewesen, in China von neuem siegreich ihr Haupt.

Niemals vielleicht hat eine neue Lehre die Kunst eines Landes ausgiebiger befruchtet als der Buddhismus die chinesische Kunst. Sind die meisten der zahlreichen indischen Originalwerke — Buddhastatuen jeder Größe, buddhistische Gemälde und Geräte, die in den ersten Jahrhunderten nach unserer Zeitrechnung in China eingeführt wurden — auch in den Stürmen des 9. Jahrhunderts zu Grunde gegangen, so haben sie doch vorbildlich die buddhistisch-chinesische, ja mittelbar die gesamte chinesische Kunst umgestaltet. An der Hand ihrer indischen Meister lernten die Chinesen die Natur mit immer aufmerksamerem Auge, mit immer innigerem Sinne anschauen; und jene früheren hellenistischen Einflüsse vermählen sich jetzt mit den

indischen, um den Chinesen nicht nur Menschen und Tiere, sondern auch die Pflanzenwelt in immer künstlerischerer Gestalt zu zeigen. Aber schon jetzt wußten die chinesischen Künstler alle die fremden Elemente ihrem angeborenen Geschmack anzupassen und auch ihren Geräten und Gefäßen aus Thon, Nephrit und Bronze bei reineren Verhältnissen und reicheren Formen doch ein besonderes chinesisches Gepräge zu lassen.

Die **Baukunst** wird, ohne ihren chinesischen Grundcharakter zu verlieren, durch jene neun- bis dreizehnstöckigen „Pagoden"-Türme bereichert, die in ganz China buddhistischen Ursprungs sind. Sie haben sich, wie besonders die Übergangsformen in Nepal beweisen, aus den oberen Aufsätzen der indischen Stupas entwickelt. In seiner ersten Gestalt gehörte der nachmalige „Porzellanturm" von Nanking (s. die untenstehende Abbildung), der nur einer von tausenden war, schon dem 4. Jahrhundert unserer Zeitrechnung an.

Die chinesische **Großbildnerei** schwang sich zu vollrunden, wenn auch nur für den Anblick von vorn berechneten Götter- und Heiligendarstellungen in Stein oder in vergoldeter Bronze auf. Die dem 8. Jahrhundert angehörigen chinesischen **Bildsäulen**, die aus dem lebendigen Fels fast in völliger Rundung herausgehauenen Riesenstatuen von Hang-tschóu und Sin-tschang (Provinz Tsche-kiang), von denen die eine zwölf, die andere über zwanzig Meter hoch ist, geben buddhistische Heilige wieder. Von größter Wichtigkeit für das Verständnis der Stellung der zahlreichen bronzenen chinesischen Buddhastatuen in der Entwickelungsgeschichte der Kunst der Menschheit aber ist der von Grünwedel erkannte Zusammenhang der Formen und Typen der buddhistisch-chinesischen Kunst mit denjenigen der Gandharaschule an der Nordwestgrenze Indiens. War es überhaupt in religiöser Beziehung die nördliche, zum Teil mit brahmanischen Elementen verquickte buddhistische Lehre Indiens, die in China Aufnahme fand, so erklärt sich auch, daß in künstlerischer Beziehung die von der Formenwelt Griechenlands oder doch Roms beeinflußte Gandharaschule ihre Formensprache nach China verpflanzte. So gewiß wir freilich auch den Grundtypus der Buddha-Darstellungen der Gandharaschule für indischen, nicht für griechisch-römischen Ursprungs ansehen mußten (vgl. S. 496—497), so gewiß erscheinen uns auch alle jene zahlreichen, mit untergeschlagenen Beinen in streng frontaler Haltung auf dem Lotoskelche thronenden Buddhagestalten der chinesischen Kunst als indischer, nicht griechischer Abstammung; aber alles, was sich an freierem Fluß der Gewandung, manchmal auch der Haarbehandlung, an größerer Bestimmtheit der menschlichen Formengebung, an klarerem Zusammenschluß der Handlungen in der Gandharaschule als griechisch-römische Kunstsprache erkennen läßt, findet sich in plastischen und mehr noch in malerischen Darstellungen der chinesischen Kunst wieder und weist demnach trotz aller chinesischen Umgestaltungen und Zuthaten auch hier vielfach noch



Der (zerstörte) „Porzellanturm" von Nanking. Nach Fergusson.

deutlich auf griechisch-römische Erfindungen zurück. Der manchmal auch stehend dargestellte Buddha ist der eigentliche Idealtypus der chinesischen Kunst. Ihre hauptsächlichste weibliche Idealgestalt aber ist Kuan-yin, die Göttin des Erbarmens, die mit dem Kinde an der Hand oder auf dem Schoße manchmal an die christliche Madonna erinnert und für eine solche gehalten worden ist. Gerade mit ihrer fast arischen Formenbildung und ihrem still-seelischen Gesichtsausdruck nehmen diese Gestalten eine Sonderstellung in der chinesischen Kunst ein. Die bronzene chinesische Buddhagestalt der untenstehenden Abbildung befindet sich im Museum Cernuschi zu Paris; die spätere Porzellanfigur der Kuan-yin, die unsere Abbildung, S. 534 oben, wiedergibt, gehört der Dresdener Porzellansammlung.

Die buddhistische Malerei dieses Zeitraumes wurde hauptsächlich von den Bonzen in den Klöstern geübt. Auf langen Seidenrollen wurden die Legenden Buddhas sauber und empfindungsvoll dargestellt. Weltliche Würdenträger versuchten sich daneben schon seit dem 7. Jahrhundert im Bildnis, im Tierstück, in der Landschaft. Auch die berühmtesten chinesischen Maler der Folgezeit waren in der Regel zugleich Beamte, Schriftsteller oder Musiker.

Eine eigentümliche Blüte hatte die chinesische Zivilisation unter dem Einflusse des Buddhismus auf diese Weise in den ersten Jahrhunderten der T'ang-Dynastie (618—907) erreicht. Eine fein sinnlich angehauchte Schöngeisterei beherrschte das Gesellschaftsleben Chinas. In der Kleinkunst herrschten immer noch Bronze und Nephrit. Nephrittassen, Nephritbüchsen, Räucherfäßchen, Pinsel- und Blumenhalter aus Nephrit werden in den weichsten und zierlichsten Formen gebildet. Lotosblüten, Feigenblätter, Zwillingsfische, einschalige Muscheln und alle anderen heiligen Symbole des Buddhismus werden zart und natürlich als Zieraten am harten Stein wie an der Bronze angebracht. Den altchinesischen Fabeltieren gesellen sich die heiligen Tiere des indischen Buddhismus, besonders Elefanten und Löwen. Der „Löwe des Fo“, der in seiner seltsam verschnörkelten Gestalt manchmal einem Hunde ähnlicher sieht als einem Löwen, spielt als Tempelwächter, Altarhüter oder Schmuckstück des Hausrates seit dieser Zeit eine Hauptrolle in der chinesischen Bronze-, Stein-, bald auch in der Porzellanbildnerei. Das urweltliche und indische heilige Hakenkreuz, die svastika, chinesisch Uan (Wan), hält neben buddhistischen Blütensternen seinen Einzug in die chinesische Kunst und wird hier nicht selten zur Grundlage einer verwickelteren Hakenkreuzornamentik.



Chinesische Buddhastatue aus Bronze im Museum Cernuschi, Paris. Nach Paléologue.

Alles in allem vertritt die buddhistische Kunst in China neben dem Idealismus zugleich den ausländischen Klassizismus. Es ist daher natürlich, daß der taoistische Rückschlag im ganzen Geistesleben Chinas, der sich seit der Mitte des 9. Jahrhunderts geltend macht, auch in der chinesischen Kunst eine Rückkehr zu nationaleren und realistischeren Gestaltungen bedeutet. Das spezifisch Taoistische läßt sich dabei nicht immer leicht von dem Nationalchinesischen unterscheiden. Der taoistische Hauptheilige bleibt Lao-tse, der im

vollsten Gegensatze zu Buddha als bärtiger Kahlkopf mit mächtigem Schädel lebhaft bewegt auf einem Rinde oder Hirsche reitend dargestellt wird. Unsere untenstehende Abbildung zeigt den reitenden Heiligen in einer Bronzegruppe des Museums Cernuschi zu Paris. Häufig wurde er als Gott der Langlebigkeit aufgefaßt, wie sich dem Mangel einer wirklichen, dem Volksglauben entsprungenen Mythologie gegenüber überhaupt das Bedürfnis, Begriffspersonifikationen zu vergöttlichen, geltend machte. Auch bedeutende Menschen wurden Jahrhunderte nach ihrem Tode göttlich gesprochen, Kuan-ti, ein großer Feldherr der Han-Dynastie, stand als Kriegsgott wieder auf, und die vielgenannten, allerdings erst im nächsten Zeitraum dargestellten, an besonderen Attributen kenntlichen acht Weisen — Pa-sien — Chinas erscheinen als Hauptgestalten des chinesischen Heiligenhimmels. Als taoistische Sinnbilder, die der ganzen chinesischen Kunstsprache einverleibt wurden, gelten ferner der Pfirsichbaum, dessen Frucht, Blüte oder Zweig, unzählige Male als Schmuckform verwertet, ein langes Erdenleben verheißt, der durch eine S-förmig gebogene Linie in eine dunkle und eine helle Hälfte geteilte Kreis, der den Gegensatz der Geschlechter versinnlichen soll, nach einigen auch die Fledermaus, die freilich von anderen ihres an Fo erinnernden Namens wegen gerade als buddhistisches Sinnbild aufgefaßt wird. Genug, als gegen Ende der T'ang-Dynastie, um die Mitte des 9. Jahrhunderts, der Buddhismus vorübergehend seine Vorherrschaft wie im chinesischen Geistesleben, so auch in der chinesischen Kunst verlor, fehlte es schon längst nicht an nationalchinesischen Gestalten, Sinnbildern und Zieraten, die künstlerischer Verwertung harrten.



Lao-tse. Chinesische Bronzegruppe des Museums Cernuschi in Paris. Nach Paléologue.

Die Malerei der T'ang-Dynastie (618—907), bei der wir verweilen müssen, kennen wir fast nur aus chinesischen Schriftquellen und deren Abbildungen. An der Spitze der buddhistischen Malerei erscheint jetzt I-föng, der aus dem indischen Grenzgebiet stammte und eine besondere, fremdartige Malweise in China gepflegt haben soll, die deshalb entwickelungsgeschichtlich nicht unwichtig ist, weil die koreanische Malerei auf I-föng zurückgeführt wird, die altjapanische Malerei aber sich an die koreanische anschloß.

Die nationalchinesische Malerei hingegen wies schon im 7. und 8. Jahrhundert eine nördliche und eine südliche Schule auf. In beiden wurde die Landschaftsmalerei gepflegt; und wohl zum ersten Male, so lange die Erde kreiste, wurde die Landschaftsmalerei jetzt zum Spiegelbilde empfindungsvoller menschlicher Stimmungen. Der Landschaftsmaler der nördlichen Schule Li-Ssï-hün lebte von 651—716. Er vertrat die farbige Richtung und in ihr den goldgrünen Ton. Der Landschaftsmaler der südlichen Schule, der ein halbes Jahrhundert später lebte, war der berühmte Wang-Weï (japanisch O-i), der Erfinder der Schwarzweißmalerei, die einfach mit schwarzer Tusche auf weißem Grunde arbeitet. Alle berühmten späteren Maler dieser Richtung bekannten sich zur Nachfolge Wang-Weïs. Die Fr. Hirthsche Sammlung in München besitzt die Darstellung einer Banane im Schnee, die als beglaubigte Nachbildung nach einem

Original Wang-Weïs gilt. Gerade durch die innere Gegensätzlichkeit, wie in Heines Lied vom Fichtenbaum und der Palme, wird hier die Stimmung erzeugt. Einer von Wang-Weïs ersten Nachfolgern, U-tao-tse, japanisch Godoshi (um 720), wird fast noch häufiger genannt als er. U-tao-tse zeichnete sich durch Berglandschaften (s. die beigeheftete Tafel „Chinesische Malerei", Fig. a) mit buddhistischen Legendendarstellungen und Tempelszenen aus. Sein „Nirwana Buddhas", das sich in einem Tempel zu Kioto auf Japan erhalten hat, zeigt die Anklänge an die Gandharareliefs, die in den Kompositionen dieser Schule fortlebten. Als Vervollkommner der chinesischen Tiermalerei aber gilt Han-Kan (um 750), auf dessen Hand Fig. b unserer Tafel zurückgeht, die zwei lebhaft bewegte Pferde zeigt.

Als die eigentliche Blütezeit der nationalchinesischen Malerei gilt dann die Zeit der großen Sung-Dynastie (960—1278). Je vollständiger die buddhistische Malerei während dieser Zeit in Verfall geriet, desto herrlicher erblühte die Landschafts-, die Blumen- und Tiermalerei. Auf die Farbe wird jetzt weniger Gewicht gelegt als auf die Zeichnung. Die schwarz-weiß getuschte Breitmalerei, der Stolz der Meister der Sung-Dynastie, ist aber auch malerisch genug in ihrer Art. Die Umrisse werden in ihr oft wirklich fortgelassen. In der einfachen Technik werden Naturbilder von ergreifender Größe und Wahrheit hervorgezaubert. Li-tscheng (Li-ying-kieou), das Haupt der nördlichen Schule (um 1000), wird als ein Landschafter von solcher Feinheit der Beobachtung gepriesen, daß seine Hintergründe „sieben Meilen" zurückzugehen scheinen. Kuo-hi (japanisch Kivakki) wird als Meister der Darstellung melancholischer Winterlandschaften geschildert. Auf Tung-Yüan (um 1000 n. Chr.) geht eine Berglandschaft der Hirthschen Sammlung zurück, die uns weißwallende Nebel am Fuße hoher Bergriesen und im Vordergrunde ein baumreiches Flußthal veranschaulicht. Als Kopie nach einem Bilde des Kaisers Hui-tsung selbst, dessen Regierungszeit (1101—1126) Fr. Hirth als das „mediceïsche Zeitalter der Malerei und die Blütezeit der Museologie" in China bezeichnet, aber gilt der „weiße Falke" derselben Sammlung, der in seiner äußerlich ruhigen, innerlich lebendigen Art mit einfachen Farbenmitteln kräftig hingesetzt ist.

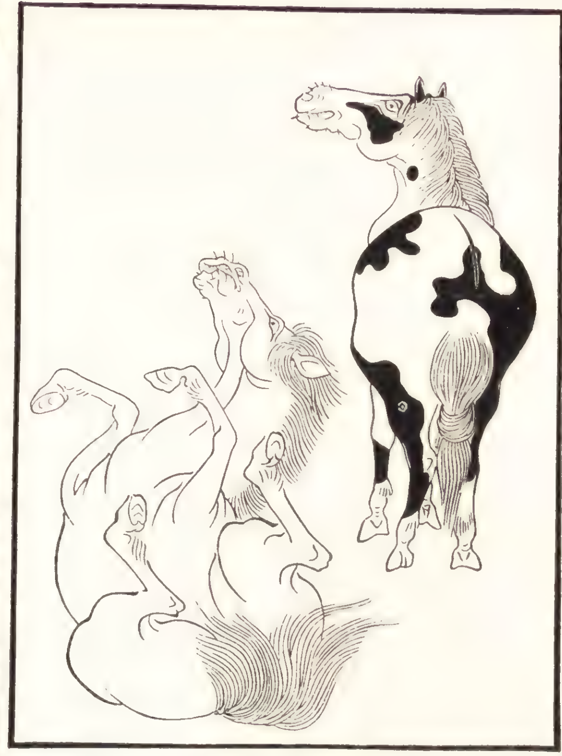


Porzellanvase der Sung- oder Yüan-Dynastie. Sammlung Fould, Paris. Nach Du Sartel. Vgl. Text, S. 529.

Gegen Ende der Sung-Dynastie aber soll die echt chinesische Kunstübung begonnen haben, nahe gelegene Einzelheiten aus der Natur herauszugreifen und „Vordergrundstudien" zu selbstwertigen Kunstwerken zu gestalten. Es scheint, daß mit den in China von jeher beschwerlich gewesenen, aber aus religiösem Eifer zum Besuchen einsamer Buddhistenklöster dennoch geübten Gebirgsreisen der Künstler auch ihr Sinn für große, ganze Landschaftsbilder erlosch. Der gebildete Chinese sah die Natur fast nur noch in seinem Hausgarten. Daher die feine Auffassung und Wiedergabe der einzelnen Bäume, der Zweige, der Blütenbüsche der Päonien, Nelken und Chrysanthemum, der Vögel und Schmetterlinge, die er in seinem Garten beobachten konnte. Wenn wir die Brüder Ma-yüan und Ma-K'ueï, die um 1180 Tannen, Cypressen, Zedern und Felsen malten, wenn wir Su-sche, Uen-t'ong und Yiu-k'ien Ts'ien-tun (s. die beigeheftete Tafel, Fig. c), die die Darstellung des Bambusrohres zu einer künstlerischen Besonderheit



a. U-tao-tse: Landschaft mit Wasserfall.



b. Han-kan: Pferdestudie.



c. Yiuk'ien-Ts'ien-tun: Bambus.



d. Muh-ki: Krähe.

Chinesische Malerei. *Nach Anderson.*



erhoben, wenn wir Hoeï-tsong, den Maler wilder Gänse, Mao-y (um 1170), den Maler zahmer Enten und Tauben, und Muh-ki, den vielseitigen Tiermaler (s. die beigeheftete Tafel, Fig. d), nennen, so haben wir nur einige Künstlernamen mehr von den achthundert hervorgehoben, die die künstlerischen Jahrbücher der Sung-Dynastie verzeichnen. Erhalten hat sich von alledem, wie auch Fr. Hirth uns schreibt, außerordentlich wenig. Einig aber sind alle Kenner sich darin, daß die Chinesen während der Zeit dieser Dynastie wenigstens in der Malerei allen Völkern Europas überlegen gewesen sind.

Der Sung-Dynastie gehören, worin Hippisley und Hirth mit Grandidier und Bushell, den besten neueren Kennern und Schriftstellern auf dem Gebiete der chinesischen Porzellankunde, übereinstimmen, auch die ältesten erhaltenen Porzellanarbeiten Chinas an. Von früheren porzellanartigen Arbeiten erzählen die chinesischen Schriftsteller freilich Wunderdinge; aber wie weit es sich hier um wirkliches Porzellan als harte, tönende, durchscheinende Thonware handelte, läßt sich nicht mehr genau feststellen. Die Porzellane der Sung-Dynastie waren so gut wie ausschließlich einfarbig glasiert, höchstens in einigen Farben geflammt. Ihre manchmal einfach gerieften, manchmal auch aus Blattmotiven oder tierischen Sinnbildern bestehenden Zieraten pflegen unter der Glasur in leicht erhabener Plastik modelliert oder mit der Schablone eingedrückt zu sein. Ihre Hauptformen sind der älteren Bronzegefäßbildnerei entlehnt; doch dienen manchmal auch bereits Naturprodukte, ein Tier, eine Pflanze, eine Frucht, eine alte Menschenschädelschale, als formengebendes Vorbild. Unsere Abbildung S. 528 stellt ein der Sung- oder (wahrscheinlicher) der Yüan-Dynastie angehörendes Porzellangefäß dieser Art aus der Sammlung L. Fould in Paris dar. Schon jetzt spielte aber auch das haarsprüngige (gekrackte, krakelierte) Porzellan eine Rolle. Die durch zufälliges Reißen der Glasur entstandenen unregelmäßigen Netzmuster ahmte man bald, aus der Not eine Tugend machend, als künstlerisches Motiv nach, indem man die Haarrisse absichtlich entstehen ließ. Berühmt war das Ting-Yao, das in der Regel weiß, manchmal auch purpurrot oder schwarz war. Erhalten aber hat sich vor allem das grau-, blau- oder olivengrüne derbe Porzellan (Yao) von Lungch'üan, das als „Seladon" bekannt ist. Seinen Formen und seiner Farbe nach trägt es die Nachahmung des allmächtigen Nephrits zur Schau, das es ersetzen will, zeigt also in lehrreicher Weise, wie künstlerische Besonderheiten sich durch Übertragung entwickeln können. Gerade wegen seiner Derbheit aber hat es sich in China wie in Japan, im Ostindischen Archipel wie am Roten Meer und am Golf von Persien erhalten, und seine Fundstätten bezeichnen, wie Friedr. Hirth und A. B. Meyer nachgewiesen haben, zugleich die Wege des chinesischen Welthandels jener Tage.



Das Bogenthor im Nankaupaß. Nach Fergusson.
Vgl. Text, S. 530.

Gewaltsam war das Ende, das Kubilai-Khan, der Enkel Dschingis-Khans, des großen tatarisch-mongolischen Welteroberers, um 1260 der Sung-Dynastie bereitete; und gewaltig war abermals der Umschwung, den dieser Dynastiewechsel im ganzen Geistesleben Chinas hervorrief. Kubilai oder Hu-pi-lie, wie die Chinesen ihn nannten, war ein Herrscher von weitem Blick. An seinem Hofe zu Peking versammelten sich Gesandte, Gelehrte und Künstler der ganzen Welt. Die religiöse Beschränktheit der letzten Jahrhunderte machte weitgehender Duldsamkeit Platz. Der Islam breitete sich in China aus. Die Eroberer selbst aber bekannten sich zu jener Abart des Buddhismus, die, von Tibet ausgegangen, als Lamaïsmus sich dem Foïsmus an die Seite stellte. Ihr geistliches Oberhaupt, der Dalaï-Lama, residierte damals, wie heute, in Lasa, der Hauptstadt Tibets. Der Großlama in Peking aber gewann rasch einen herrschenden Einfluß in China. Der Lamaïsmus brachte ein Heer von Halbgöttern und Heiligen ins Land, wie es uns in den dreihundert Abbildungen der wichtigsten und populärsten dieser Gestalten, die Eug. Pander als „Pantheon des Tschangtscha Hutuktu" (Großlamas in Peking um 1800) veröffentlicht hat, entgegentritt. Im Wetteifer mit dem Lamaïsmus suchten nun auch der Foïsmus und der Taoïsmus ihren Heiligenhimmel immer ausgiebiger zu bevölkern. Kurz, es bildete sich durch alle diese Zusammenflüsse jetzt die überaus reiche chinesische Ikonographie aus, mit deren Erforschung und Ausnutzung die Wissenschaft erst im Begriff ist zu beginnen.



Vögel und Päonien. Gemälde von Uang-Li-Pen. Nach Anderson. Vgl. Text, S. 533.

Aus der Yüan-Dynastie, wie diese mongolische Welteroberdynastie, die von 1260 bis 1368 China beherrschte, genannt wird, haben sich bereits einige Bauwerke erhalten, namentlich Stadtmauern und Thore, unter denen die um 1274 entstandenen, freilich um 1409 umgebauten Thore von Peking schon ihrer Wölbungen wegen unter den Bauten Chinas beachtenswert sind. Besonders lehrreich ist in dieser und anderer Hinsicht das Bogenthor im Nankaupaß hinter der Großen Mauer (s. die Abbildung, S. 529). Einerseits ist seine echte Wölbung, dem chinesischen Geschmack entsprechend, von innen wieder winkelig zugeschnitten; anderseits sind seine Verzierungen in halb erhabener Arbeit echt indischer Art. Die Pflanzengewinde gehen oben in Schlangenmenschen (Nagas) über, zwischen denen am Schlußstein ein Garuda (vgl. S. 495) seine Flügel ausbreitet.

Indische und persische Einflüsse machen sich auch in den schlankeren, langhalsigeren Formen, hier und da selbst in den Verzierungen der Bronze- wie der Porzellangefäße dieser Zeit bemerkbar. Vom Westen her dringt die Zellenschmelztechnik, die die einzelnen Farbenfelder

der Darstellungen mit Metalldrähten einfaßt, zunächst in die Verzierungskunst der Bronzen ein; und kein Volk hat es nachmals den Chinesen in dieser Technik gleichgethan. Das Kobaltblau aber, das die Araber schon im 10. Jahrhundert nach China gebracht haben sollen, wird jetzt zu einfarbiger Glasur von Porzellangefäßen verwendet. Die kaiserliche Porzellanfabrik von King-te-tschin, die schon 1005 gegründet sein soll, trat jetzt in den Vordergrund. Im ganzen aber wird von Grandidier und Bushell auch das Porzellan dieser Periode noch zur Vorblüte gerechnet.

In der eigentlichen Malerei Chinas, heißt es, habe sich unter der Yüan-Dynastie der fremde Einfluß kaum bemerkbar gemacht. Doch sei in der großen und kleinen Naturmalerei an die Stelle der großartigen Breite und schlicht geschmackvollen Färbung der klassischen Malerei der Sung-Dynastie eine spitzere und kleinlichere Durchführung und eine buntere Farbengebung getreten. Eine selbstverständliche Folge der Wiedergeburt des Buddhismus in China aber sei die Neubelebung der religiösen Malerei gewesen, die, vom Foïsmus und Lamaïsmus gleich begünstigt, sich in einem wesentlich erweiterten Darstellungsgebiete bewegte. Als ihr Hauptvertreter in dieser Zeit gilt Yen-hoeï, dessen Blütezeit in die letzten Jahrzehnte des 13. Jahrhunderts fällt.

Zu den berühmtesten Malern der nationalchinesischen Richtung, die aus der Sung- in die Yüan-Dynastie hinüberreichen, rechnet Fr. Hirth den 1322 gestorbenen Hofmaler Tschau-Möng-fu, von dessen lebendigen Pferdebildern zahlreiche Kopien und Nachahmungen vorhanden sind, auch in der Hirthschen Sammlung, der ein echtes Bild: „Hahn, Heuschrecken und Blumen“, von Tschan-Möng-fus etwas älterem Zeitgenossen Tschien-Schun-tschü (vom Jahre 1264) gehört. Das British Museum aber besitzt aus der Blütezeit der Yüan-Dynastie das Bild einer Tigerin mit ihren Jungen von Tschau-tau-lin, der sich als ein anderer tüchtiger Tiermaler erweist. In der Landschaftsmalerei werden vier Meister dieser Zeit genannt, die an Wang-Weï wieder anknüpften. Von einem von ihnen, I-Tschuan, besitzt die Hirthsche Sammlung eine Darstellung abgestorbener Bäume. Die Freude an derartigen Gemälden der „Trauer“ in der Natur ging mit dem Geschmack an den einfachsten Darstellungsmitteln Hand in Hand. Es ist erstaunlich, mit wie einfachen Mitteln die chinesischen Künstler ihre Naturbildchen auf die Fläche bannen durften, ohne sich dem Vorwurf auszusetzen, Unfertiges für fertig auszugeben.



Chinesische Vase der Periode Siuan-te (Sammlung Du Sartel, Paris). Nach Du Sartel. Vgl. Text, S. 534.

4. Die chinesische Kunst seit der Ming-Dynastie (1368 bis zum 19. Jahrhundert n. Chr.).

Nicht viel länger als ein Jahrhundert dauerte die Herrschaft der tatarisch-mongolischen Yüan im himmlischen Reiche. Noch hatte China Lebenskraft genug, ganz zu seinen nationalen Überlieferungen zurückzukehren; und diese verkörperten sich nunmehr in Hung-wu, dem Sohne eines einfachen Arbeiters, der der Begründer der ruhmreichen und berühmten Ming-Dynastie (1368—1644) wurde. Die Ming-Dynastie war besonders in ihrer ersten Hälfte eine Blütezeit aller Künste und Wissenschaften. Das 15. Jahrhundert war, wie in Europa, so auch in China, ein Zeitalter der Wiedergeburt und der Weiterentwickelung.

Die chinesische Baukunst scheint freilich schon seit dieser Zeit keine sonderlichen Fortschritte mehr gemacht zu haben. Aber gerade von dieser Zeit an haben sich zahlreiche Gebäude in China erhalten; und gerade von ihnen gilt alles, was zur Charakterisierung der chinesischen Baukunst gesagt worden ist. Vom Jahre 1421 stammt der hauptsächlich aus offener Terrassenanlage bestehende Tempel des Himmels, vom Jahre 1425 der mit zwei Dächern übereinander geschmückte Gedächtnistempel des Kaisers Yun-lo zu Peking; in die Jahrzehnte von 1428—78 fallen die Neubauten des ausgedehnten kaiserlichen Tempels Ta-chüeh-sy („des großen Erkennens") bei Peking, der durch Heinr. Hildebrands Aufnahme und Beschreibung bauwissenschaftlich besser bekannt geworden ist als irgend ein anderes Gebäude Chinas. In einem baumreichen Park am Abhange eines Berges reihen sich in symmetrischer Anlage die Einzelbauten aneinander. Die vier eigentlichen Tempel liegen in der Mittelachse des von Westen nach Osten gerichteten Gesamtrechtecks hintereinander. Alle Einzelgebäude beherrscht auch hier jenes „Motiv einer im Holzbau hergestellten offenen Säulenhalle, deren Öffnungen — gleichsam erst nachträglich — durch zwischen die Stützen gesetzte Felder aus Mauerwerk geschlossen wurden". Die Holzsäulen, die nur gemalte Andeutungen von Fuß- und Kopfstücken zeigen, bestehen aus natürlichen Stämmen. An den Marmorbrüstungen der Tempelterrassen finden sich neben indisch geschweiften Verzierungen vertieft eingeschnittene echte und verkümmerte Mäander.



Chinesische Vase der Periode Tsching-hoa (Sammlung Beurdeley, Paris). Nach Du Sartel. Vgl. Text, S. 534.

Ins 15. Jahrhundert fällt auch die Errichtung des fünfmal geöffneten und fünfmal überdachten Steinthors am Eingang der Gräber der Ming-Dynastie (vgl. S. 516); und demselben Zeitraum gehört auch die Erbauung des massiven Glockenturmes zu Peking und der Neubau des berühmten Porzellanturmes zu Nanking (vgl. S. 525) an, von dessen Trümmern eine gut glasierte Porzellankachel mit gelbem Blattschmuck sich z. B. in der Dresdener Porzellansammlung befindet.

Auch die Bildnerei nahm in der Ming-Dynastie neue Anläufe. Wenigstens tritt in den überlebensgroßen Menschen- und Tierfiguren, die den Weg zu den Ming-Gräbern bezeichnen, ein gewisses Streben nach Würde und Feierlichkeit zu Tage; aber um so deutlicher zeigen auch gerade sie in der nüchternen Alltäglichkeit ihrer Durchbildung, daß dieses Streben bei den Chinesen verlorene Liebesmühe war; und alle späteren Götterbilder und Reliefdarstellungen an Thorbogen, Tempeln und Türmen bestätigen uns, daß den Chinesen der Sinn für plastische Formensprache im Sinne monumentaler Großkunst fehlte.

Kaum anders lag es auch auf dem Gebiete der Malerei. So umfangreich die großen, zum Aufhängen an den Wänden bestimmten Gemälderollen der berühmten chinesischen Maler manchmal waren, und so klar, fein und geschmackvoll die Darstellungen innerhalb des chinesischen Stils durchgeführt sein mochten: dieser Stil, dem bei uns im Plakatwesen nachgestrebt wird, war doch mehr ein kunstgewerblich-dekorativer als ein großkünstlerisch-malerischer Stil. Die chinesische Malerei und die chinesischen Kleinkünste, die die Hauptträger der Weiterentwickelung der chinesischen Kunst sind, gehen immer enger Hand in Hand.

Für die chinesische Malerei war besonders die erste Hälfte der Ming-Dynastie ein Zeitalter vielseitiger und reicher Nachblüte. Die Maler zeichneten sich weniger durch Eigenart als





Göttin über dem Drachen in Wolken. Chinesisches Gemälde von T'ang-Yin.

Nach dem Original im Grassi-Museum zu Leipzig.

durch völlige Beherrschung der Darstellungsmittel und der Darstellungsgebiete ihrer Kunst aus. Am individuellsten aufgefaßt aus dieser Zeit sollen die kleinen Naturbilder von Tsch'en-tschou (Tsch'en-tsche-tien) und Pien-Wën-tsin (Pien-king-tschao) sein. Zu den vielseitigsten und größten Meistern der Zeit aber wurden T'ang-Yin (T'ang-Liuju), Tschou-Ying (Sche-tschou), Taï-Tsin, Siou-Wën, Lin-Leang und U-Weï gerechnet. Als den berühmtesten von allen bezeichnet Fr. Hirth den 1523 gestorbenen T'ang-Yin, einen Zeitgenossen Raffaels von Urbino. Von seiner Hand sieht man im Grassi-Museum zu Leipzig eine klar und hell getönte, rein gezeichnete, auf Wolken über dem Drachen schwebende Himmelsgöttin mit einem Kinde hinter sich (s. die beigeheftete farbige Tafel „Göttin über dem Drachen in Wolken"), während die Hirthsche Sammlung in München wenigstens eine Kopie nach seinem Gemälde der Amazone Mu-Lan besitzt, die in der Uniform ihres erkrankten Vaters statt seiner Soldatendienste that.

In der zweiten Hälfte der Ming-Dynastie ging die Frische, Natürlichkeit und Unmittelbarkeit der Malerei der früheren Zeit allmählich verloren. Die Zeichnung wird absichtlicher, kälter, manierierter, die Pinselführung ängstlicher, geleckter, herkömmlicher. Die Künstler beschränken sich immer mehr auf besondere Fächer. Die Stillebenmalerei, die Blütenzweige, Blumen, Vögel und Schmetterlinge umfaßt, beherrscht die Kunst. Lu-ki, Wang-i-pang und Tschóu-tsche-wan gelten als die besten Meister dieses Faches. Von Uang-Li-Pen, der sich ihnen anreiht, gibt unsere Abbildung S. 530 Vögel und Päonien aus der Sammlung des British Museum wieder.



Chinesische Vase der Periode Wan-Li (Sammlung Borelli, Paris). Nach Du Sartel. Vgl. Text, S. 534.

In die Ming-Dynastie fällt aber auch die Blütezeit der chinesischen Porzellanerzeugung. Seit ihr entwickelte die Porzellanfabrikation sich zur eigentlichen Nationalkunst der Chinesen, zu der Kunst, die unbestritten von ihnen erfunden worden, und in der sie, ebenso unbestritten, niemals übertroffen worden sind. Die plastische Götter-, Menschen- und Tierbildnerei in kleinem Maßstabe ging auf diesem Gebiete von nun an regelmäßig neben der Gefäßbildnerei her. Für die Entwickelungsgeschichte sind besonders die manchmal plastisch hervortretenden, in der Regel aber gemalten Verzierungen der Porzellanvasen maßgebend geworden. Die Verzierung mit Blumen, Vögeln, Schmetterlingen bleibt, dem Charakter der damaligen Malerei entsprechend, im Vordergrunde stehen. Päonien, Chrysanthemum, Magnolien, Lotosblumen, die Blätter blühender Zweige der Mume, Pfirsich- und Kirschblütenzweige, vor allen Dingen auch das beliebte Bambusröhricht, geben vielfach den Grundton an. Die flächenhafte Stilisierung ist in der Regel meisterhaft, aber ohne Pedanterie, durchgeführt. Aus der wirklichen Tierwelt mischen sich, außer Vögeln und Insekten, besonders Fische, Taschenkrebse und kleinere Amphibien unter die Pflanzenwelt; aber auch die genannten symbolischen Fabeltiere (vgl. S. 521) werden in großem Umfange zum Vasenschmuck herangezogen. Götter- und Menschengestalten, Szenen aus dem täglichen Leben, aus Legenden, Novellen und Gedichten sowie Darstellungen geschichtlicher Vorgänge und zusammenhängende Landschaften treten erst nach und nach in bestimmten Vasengattungen hinzu. Das einmal Gewonnene pflegt, soweit die

Darstellungsmittel es zulassen, nicht wieder aufgegeben zu werden. Da spätere Nachahmungen sich auch auf die Kaisermarken (Nienhaos) zu erstrecken pflegten, so gehört ein durchaus geübtes Auge dazu, echt altes Porzellan von später nachgeahmtem zu unterscheiden.



Weiße Porzellanfigur der Göttin Kuan-Yin. Nach dem Original in der Dresdener Porzellansammlung. Vgl. Text, S. 536.

Forscher wie Du Sartel, Grandidier und Bushell bezeichnen die Periode Siuan-te (1426—65), chinesischen Kennern folgend, als die eigentliche klassische Zeit der chinesischen Porzellanerzeugung. Maßgebend für die ersten Jahre dieses Zeitraums sind die Gefäße, die unter der Glasur auf hellem Grunde mit blauen Blumen, Tieren oder Sinnbildern bemalt sind. Die Vase dieser Periode, die unsere Abbildung S. 531 wiedergibt, gehört der Sammlung Du Sartel in Paris. Dem Blau gesellt sich bald ein Kupferrot. Aber auch Vasen mit violetten Reliefdarstellungen auf türkisblauem Grunde und die weißen Tien-pe-Vasen gehören zu den Zierden dieses Zeitalters.

Die zweite Porzellanperiode der Ming-Dynastie wird nach dem Kaiser Tsching-hoa benannt. Sie reicht von 1465 bis 1522 oder, wenn man die Periode Kia-tsing hinzurechnet, bis 1579. Die große Neuerung, die diese Periode neben der blauweißen Malerei in der Porzellanfabrikation zur Geltung brachte, war die Bemalung der Gefäße mit „fünf", d. h. nach chinesischem Sprachgebrauch auch mit vielen, nach ihrem Auftrag noch leicht einzubrennenden Farben. Grandidier meint, daß die Anfänge dieser Verzierungsweise schon in die Epoche Siuan-te zurückreichen, aber erst unter Tsching-hoa zur Vollendung gekommen seien. Damit war der Vasenmalerei der weiteste Spielraum gewonnen. Sie bemächtigte sich in größerem Umfang als bisher der menschlichen Gestalt und der Landschaft. Sie erzählte Geschichten und wetteiferte mit der Dichtkunst. Die Entwickelung der Farbensprache ging mit der Erfindung verwendbarer Farbstoffe Hand in Hand. Die auf S. 532 abgebildete Vase aus der Sammlung Beurteley in Paris gehört dieser Periode an.



Chinesischer Porzellanteller der Periode Khang-hi (Sammlung Du Sartel, Paris). Nach Du Sartel. Vgl. Text, S. 536.

Die letzte Periode, die von 1573 bis zum Schluß der Ming-Dynastie reicht, hat ihren Namen, wie die vorigen, von ihrem ersten Kaiser, dem Kaiser Wan-Li, erhalten. Die blauweißen Vasen räumen den bunten jetzt fast vollständig das Feld. Das Grün tritt in den vielfarbigen Gefäßen dieser Zeit so in den Vordergrund, daß man die beliebtesten von ihnen als „grüne Familie" bezeichnet. Die figürlichen Darstellungen oder Landschaften, die oft, wie in der vorigen Periode, als besonders umrahmte Bildchen mitten in der Blumendekoration sitzen, umziehen jetzt manchmal auch ununterbrochen den ganzen Hals oder Bauch des Gefäßes. Hierher gehört die Vase aus der Sammlung Borelli zu Paris, die S. 533 abgebildet ist.

In Europa sieht man chinesische Porzellanvasen der Ming-Dynastie vor allen Dingen in englischen und französischen Privatsammlungen. Doch auch im British Museum und im South Kensington Museum sowie im Kunstgewerbemuseum zu Berlin fehlt es nicht an hervorragenden Beispielen. In Amerika kommt vor allen Dingen die von Bushell klassisch beschriebene Sammlung Walters in Baltimore in Betracht.

Auf die Ming-Dynastie folgte 1644 die jetzt noch herrschende tatarische Tsing- oder Mandschu-Dynastie. Äußerlich erhielten die Chinesen unter der neuen Dynastie ein neues Ansehen; sie wurden gezwungen, sich nach tatarischer Art die Köpfe zu rasieren und Zöpfe zu tragen. Innerlich gingen sie, obgleich die tatarischen Herrscher sich so rasch wie die früheren die chinesische Gesittung aneigneten, allmählichem Verfall entgegen. Christliche Missionare predigten seit dieser Zeit in China die Religion der Liebe. Europäische Einflüsse machten sich, bald zurückgedrängt, bald wieder zugelassen, niemals aber den Kern des Chinesentums antastend, wie auf vielen Gebieten chinesischen Geisteslebens, so auch in der chinesischen Kunst geltend. Doch zeigt sich dies keineswegs in den Kunstwerken, die die Chinesen aus sich und für sich schufen, sondern einerseits nur in den niemals geglückten Versuchen einiger französischen Jesuitenmaler des vorigen Jahrhunderts, die Chinesen an europäische Perspektive und europäisches Helldunkel zu gewöhnen oder ihnen die Schmelzmalerei von Limoges beizubringen, anderseits in der Findigkeit der chinesischen Porzellanerzeuger, die, wie sie schon früher für den persischen Geschmack im persischen und für den siamesischen Geschmack im siamesischen Stil gearbeitet hatten, sich nunmehr, sowie sie für die Ausfuhr arbeiteten, in steigendem Maße den europäischen Bedürfnissen anpaßten.



Der Löwe des Fo. Violette chinesische Porzellanfigur der Periode Khang-hi. Nach dem Original der Dresdener Porzellansammlung. Vgl. Text, S. 536.

Die chinesische **Malerei** auf Seide oder Papier ging allmählich ihrem Verfall entgegen. Unzählige Vorlagen- und Vorschriftenbücher für alle Einzelheiten der Darstellungen überhoben die chinesischen Künstler der Mühe, selbst künstlerisch zu empfinden und zu erfinden. Die Technik allein interessierte noch; und diese erhielt sich allerdings bis gegen Ende des 18. Jahrhunderts auf einer gewissen blendenden Höhe. Die Sicherheit und Feinheit des Vortrags täuscht manchmal noch über die Manieriertheit und Äußerlichkeit der Darstellungsweise hinweg. An gefeierten Künstlernamen fehlt es der chinesischen Malerei von der Mitte des 17. bis zum Ende des 18. Jahrhunderts auch noch keineswegs; und da gerade ihre Werke erklärlicherweise in größter Anzahl erhalten und auch für europäische Sammler zugänglich gewesen sind, so hat man sich gerade nach ihnen, manchmal in irreleitender Weise, in Europa seine Ansicht über die ganze chinesische Malerei gebildet.

Als berühmteste Maler buddhistisch-religiöser Gegenstände gelten **Tong-taï-tschuan** in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts, **King-nong** und **Lo-ping** im 18. Jahrhundert. In der Landschaftsmalerei des Gesamtzeitraums folgen **Meï-Wen-ting**, **Wang-mu**, **Tschang-tschao**, **Hiang-mu-tsche** und **Tschen-pu-schu** aufeinander. Als große Maler von Blumen

und Vögeln werden Yün-Schou-p'ing, genannt Tscheng-fü (1633—90), Li-fang-ing und Tschen-schu-piao hervorgehoben. Von dem ersten dieser Meister und seiner Adoptivtochter Yün-ping besitzt Dr. Friedrich Hirth in München bemerkenswerte Blumenstücke.

Auf allen Gebieten der Kleinkunst aber haben die Chinesen im letzten Drittel des 17. und während des ganzen 18. Jahrhunderts noch die höchsten Triumphe gefeiert. Wenigstens unter den Kaisern Khang-hi (1662—1723), Yung-tsching (1723—36) und Kien-long (1736—96) entfaltete die echt chinesische Kunst, neben den Anläufen, dem Ausland gerecht zu werden, auf den Gebieten der Bronzeindustrie mit farbigem Zellenschmelzschmuck, der Lackarbeiten feinster Art und vor allen Dingen der Porzellanerzeugung eine kaum übertroffene Kraft und Geschmeidigkeit. Die Periode Khang-hi wurde bis vor kurzem von den besten Kennern geradezu als die höchste Blütezeit der chinesischen Kleinkünste, besonders der Porzellankunst, bezeichnet. Zunächst wurde die Erzeugung des feinen weißen Porzellans wieder aufgenommen und, außer zur Herstellung von Geschirren und Gefäßen, zur Herstellung von Statuetten Buddhas, Kuan-Yins (s. die obere Abbildung, S. 534) und anderer Heiliger verwandt, wie die Dresdener Sammlung ihrer eine erhebliche Anzahl besitzt. Sodann erreichte die sogenannte „grüne Familie" der Vasen in diesem Zeitraum ihre höchste Entwickelung. In den mit Blumen, Vögeln, Schmetterlingen in der geschmackvollsten Raumausfüllung bedeckten Vasen dieser Gattung kommen neben dem vorherrschenden Grün ein kräftiges Rostrot und einige blaue, gelbe und violette Höhungen vor. Hierher gehört der Teller unserer Abbildung S. 534 unten aus der Sammlung Du Sartel in Paris. Besonders beliebt waren aber auch die grünen Vasen mit großen historischen oder religiösen Darstellungen, bis diese 1677 durch einen kaiserlichen Erlaß verboten wurden. Auch die Anfänge der „roten Familie" fallen schon in diese Zeit. Daneben aber wurden wieder blauweiße Gefäße hergestellt und ganz mit farbigem Überzug bedeckte Porzellangegenstände in größter Farbenpracht angefertigt: seladonartige, geflammte und türkisblaue, die, von violetten Tönen unterbrochen, einen eigenartig satten Reiz haben. Besonders Fo-Löwen (s. die Abbildung, S. 535) oder Fo-Hunde wurden auf diese Weise hergestellt. Die Dresdener Sammlung, deren meiste Stücke überhaupt der Periode Kang-hi angehören, besitzt prachtvolle Beispiele dieser Art. In der Periode Kien-long (1736—96) tritt dagegen die „rote Familie" der Porzellanvasen und -teller und neben ihr das dünne, feine, fast ganz aus Glasur bestehende „Eierschalenporzellan" in den Vordergrund. Einen Teller der „roten Familie" aus der Sammlung Messager in Paris zeigt unsere obenstehende Abbildung. Waren die beiden genannten Porzellangattungen auch schon seit längerer Zeit angefertigt worden, so wurde ihre Herstellung doch jetzt erst zur Vollendung gebracht. Überladung mit Zieraten aber kündete bald den Verfall an, der während des 19. Jahrhunderts anhielt; und fast scheint es, als sei von der Kunst, wie von der ganzen Gesittung Chinas, keine neue Erhebung mehr zu erwarten.



Chinesischer Porzellanteller der Periode Kien-long (Sammlung Messager, Paris). Nach Du Sartel.

5. Die Kunst Tibets und Koreas.

Wie groß auch die Schwächen der chinesischen Kunst, mit europäischem Maße gemessen, sein mögen, gerade durch die Sicherheit ihres Auftretens gelang es ihr, von der Weltmacht des himmlischen Reiches getragen, ihren Gesetzen in der Kunstübung der Nachbarländer Geltung zu verschaffen. Im Süden stieß sie bei ihren Ausbreitungsversuchen auf die monumentalere und geistesmächtigere indische Kunst. Daß sie dieser in Nepal wenigstens auf dem Gebiete der Baukunst ins Gehege kam und ihr gegenüber in Anam und in Tongking das Feld auf der ganzen Linie behauptete, ist schon angedeutet worden (vgl. S. 506 und 509). Es ist hier nicht möglich, näher auf den künstlerischen Austausch zwischen China und diesen Ländern einzugehen. Wichtig für die Entwickelungsgeschichte der ostasiatischen Kunst aber ist ihr Verhältnis zur Kunst Tibets auf der einen, Koreas auf der anderen Seite.

Mit Tibet, dem höchsten Steppenhochlande der Alten Welt, hatte China während des ganzen Mittelalters in blutigen Schlachten gerungen, die schließlich zur Anerkennung der chinesischen Oberhoheit durch den Dalaï-Lama, den durch die Seelenwanderung auf Erden unsterblichen Gott und Beherrscher der Tibeter, führten. Geistig hat Tibet, das seinen alten Buddhismus etwa ums Jahr 1000 in seinen reformierten Buddhismus, den Lamaïsmus, umwandelte, offenbar mehr auf China eingewirkt als dieses auf Tibet. Und auch in der Kunst Tibets werden sich eher Elemente nachweisen lassen, die auf China weitergewirkt haben, als solche, die auf chinesischen Einfluß zurückzuführen sind. Doch sind wir über die ältere Kunst Tibets noch wenig unterrichtet. Die tibetische Baukunst wagte selbst Fergusson nicht zu charakterisieren. Jedenfalls aber klingt in den Schilderungen, die Reisende den mehrstöckigen, mächtigen, mit Kuppeln versehenen Klosterpalästen Tibets gewidmet haben, kaum etwas Chinesisches an; und die religiösen Gemälde und Statuen, die aus Tibet nach Europa gekommen sind, zeigen höchstens insofern Verwandtschaft mit den chinesischen, als sie der gleichen indischen Quelle entstammen. Wieder ist es Grünwedel, dem wir die Hauptstudien auf diesem Gebiete verdanken; doch hat auch er hier erst mehr angeregt als ausgeführt. Grünwedel hat tibetische Bilder beigebracht, in denen buddhistische Reliefs der Gandharaschule fast wörtlich abgeschrieben sind. Anderseits hat er aber auch darauf hingewiesen, daß, während auch für die Buddhadarstellungen in China der Gandharatypus maßgebend geworden ist, in dieser Beziehung Tibet, wie Nepal, sich den orthodoxen altindischen Typus bewahrt habe. Wirkliches Leben hat, auch nach Grünwedel, kaum eine Gestalt des riesenhaften buddhistischen Pantheons aller dieser nördlichen Schulen. Von großer Wichtigkeit aber ist, daß sich, im Gegensatz zu China, in Tibet neben den schematischen Götterdarstellungen eine feine Bildniskunst entwickelt hat. „Das Porträt der Großlamen Tibets“, sagt Grünwedel, „bildet eine höchst interessante Reaktion gegen den Schematismus der Götterregionen. Das Göttliche in irdischer Hülle kommt in manchen Fällen in köstlicher Weise zum Durchbruch; die Gestalt bleibt schematisch und kommt aus dem Kanon (der Buddhabilder) nicht heraus; aber die Köpfe dieser Hierarchen sind auf den Bronzen und Miniaturen der kirchlichen Kunst meist von wirklichem Kunstwert.“ Man vergleiche unsere Abbildung (S. 538) des dem Berliner Museum gehörigen vergoldeten Bronzebildnisses eines 1779 verstorbenen tibetischen Kirchenfürsten.

Ganz anders als hier im Südwesten lag die Frage im Nordosten Chinas, in Korea. Die Bewohner der Halbinsel Korea sind, wie die Chinesen und Japanesen, zwischen die sie gestellt werden, ein Zweig der großen mongolischen Rasse. In staatlicher Hinsicht abwechselnd von

Japan und von China abhängig, bildeten sie in geistiger Beziehung von alters her nur eine chinesische Kulturkolonie. Ihre Kunst hat Ernst Zimmermann im Anschluß an die Eduard Meyersche Sammlung in Hamburg vor kurzem im Zusammenhang behandelt. Daß die koreanische Kunst die chinesische auf dem Gebiete der Ziermalerei mit eigenem, starkem Naturgefühl um manche Zugaben bereicherte, um sie, so bereichert, den Japanern zuzuführen, die sie ihrerseits mit neuen und selbständigen Zügen ausstatteten, ist eine anerkannte kunstgeschichtliche Thatsache. Die japanische Kunstlitteratur selbst bezeichnet auf fast allen Gebieten berühmte koreanische Künstler als hochverehrte Lehrmeister der japanischen. Aber wie diese Übertragung sich vollzogen hat, ist doch noch keineswegs aufgeklärt. Daß der hochasiatische buddhistische Maler I-söng (vgl. S. 527), den die Koreaner allerdings als ihren Lehrmeister nennen, schon 632 über China eine besondere, von der chinesischen abweichende Richtung der Malerei nach Korea gebracht, die sich von hier nach Japan verpflanzt habe, ist eine ansprechende Vermutung Fr. Hirths, bisher aber doch auch nur eine Vermutung. Auch Zimmermann kommt zu dem Ergebnis: „Nur in Hypothesen kann man sich, wie so oft auf dem unsicheren Boden der ostasiatischen Kunst, auch diesen Fragen gegenüber bewegen.“



Bronzebildnis eines tibetischen Großlama im Berliner Museum. Nach Grünwedel. Vgl. Text, S. 537.

Zunächst wäre es wünschenswert, die Abweichungen der koreanischen Kunst von ihrer Stammmutter, der chinesischen, scharf bezeichnen zu können. Aber schon hier treten uns Schwierigkeiten entgegen. Daß die Baukunst Koreas sich von derjenigen Chinas wesentlich unterschieden habe, wird nicht behauptet. Auch auf dem Gebiete der Bildhauerei ist von besonderer Selbständigkeit der koreanischen Kunst keine Rede. Die mächtigen, zwanzig Meter hoch aus dem lebendigen Felsen gehauenen Rundgestalten, die man auf Korea sieht, werden für buddhistisch, also auch nicht für nationalkoreanisch gehalten. In Bezug auf die koreanische Großmalerei aber hören wir nur, daß Koreaner Tempelmalereien in Japan ausgeführt haben. Hauptsächlich kennen wir eben auch die koreanische Kunst nur als Kleinkunst; und nur in der Kleinmalerei, die sich über alle erdenklichen Gebrauchsgegenstände erstreckt, können wir die koreanische Kunst in den europäischen Sammlungen verfolgen. Als spezifisch koreanisch wird hier vor allen Dingen wieder ein unmittelbareres Nachempfinden der Natur hervorgehoben. Schon in den Fächermalereien der Meyerschen Sammlung, die das ganze Stoffgebiet der chinesischen Kleinmalerei umfassen, „enthüllt sich“, wie Zimmermann sagt, „das Ureigene der künstlerischen Auffassung der Koreaner, jene aus der Freude an der Natur entquellende Freude an ihrer naiven Darstellung“. Zugleich wird eine aus „konfrontierten Ranken und Vögeln“ zusammengesetzte Verzierung an der Ansatzstelle des Fächergriffes als nationalkoreanisch anerkannt.

Als koreanische Besonderheiten gelten ferner z. B. kleine mit Silber tauschierte Eisenkasten, deren Rechteckflächen bald als linear umrahmte Felder mit dem koreanischen Wappen, zwei zum

Kreise geschlossenen Fischen, in der Mitte verziert sind, bald Tieren und Blumen ein unumgrenztes, völlig freies Spiel gestatten; nationalkoreanisch ist auch das Serpentingestein, das, wie der Nephrit in China, in jeder Weise verarbeitet wird; einen nationalkoreanischen Charakter tragen endlich vor allen Dingen einige Erzeugnisse der koreanischen Keramik. Da die koreanische Porzellanerzeugung schon durch den japanischen Eroberer Hideyoschi (1582 n. Chr.), der die koreanischen Töpfer und Waren nach Japan entführte, in Korea selbst völlig vernichtet worden sein soll, so haben wir es hier nur mit älteren Erzeugnissen zu thun. Alte Gefäße mit hellgrüner Glasur erinnern an die Seladone Chinas. Diejenigen von ihnen, die sich durch ihren braunen Scherbenbruch als unechtes Porzellan erweisen, sind unter der Glasur in schwarz und weiß mit Chrysanthemum- und anderen Blüten, Reihern unter Trauerweiden, Hängeweiden und anderen kleinen Naturbildern inkrustiert, die den Chinesen weder ihrer Technik noch ihrer naturalistischen Formensprache nach bekannt sind. Die köstlichen rahmfarbigen koreanischen Gefäße, die in vertieftem, zartem Relief unter der Glasur mit großblätterigen Blumen geschmückt sind, gelten als die Vorbilder der japanischen Satsuma-Fayence. Das eigentliche koreanische Porzellan mit bläulichweißer Glasur- und Unterglasurmalerei zeichnet sich durch manche Besonderheiten aus, z. B. durch die Anwendung geradliniger Flächen oder durchbrochener Reliefs. Unter manchen eigenartigen Gefäßformen sind die Schalen hervorzuheben, die völlig als plastische Landschaften gedacht sind: im Spiegel ein brauner Sumpf mit Schildkröten und Taschenkrebsen, als Rand ringsum ansteigende blaue Berggipfel. Unmittelbar nach Japan hinüber leitet das sogenannte Nakayaki-Theegeschirr, berühmt durch seine Gabe, den Thee warm zu erhalten. Schon früh nach Japan ausgeführt, scheint es sich überhaupt nur auf japanischem Boden erhalten zu haben.

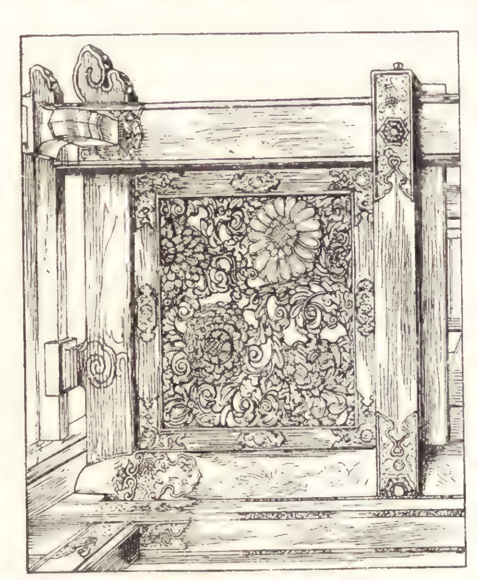
III. Die japanische Kunst.

1. Einleitung. Die Hauptzüge der japanischen Kunst.

Japan, das langgestreckte vulkanische Inselreich, das im Nordosten Asiens das Japanische und das Chinesische Meer vom Stillen Ozean trennt, gehört seiner geographischen Lage, seinem Klima und seiner Bodenbeschaffenheit nach zu jenen glücklichen Landstrichen, die vorausbestimmt erscheinen, eine reiche Blüte menschlicher Gesittung zu entfalten. Von dem natürlichen Wahrzeichen der mächtigen Schneepyramide des nahezu viertausend Meter hohen Fujiberges (Fudschino-yama) überragt, vom dunkelblauen Weltmeer in tief einschneidenden Buchten bespült, von einem Pflanzenwuchs übersponnen, der sich zu jeder Jahreszeit mit eigenartiger neuer Blütenpracht schmückt, ist Nippon, das „Sonnenaufgangsland“, überreich an jenen Naturschönheiten, die erhebend und künstlerisch befruchtend auf das Gemüt empfänglicher Menschen einwirken; und in der That haben die mongolischen Japaner, die in vorgeschichtlicher Zeit die Ureinwohner ihrer gesegneten Hauptinseln, die Ainos, besiegt und gen Norden gedrängt haben, ihren Natursinn und ihren Kunstsinn in seltener Verschmelzung zu bethätigen verstanden.

Die japanische Kunst hat seit einem Menschenalter einen wahren Triumphzug durch Europa gehalten. Sie hat nicht nur in allen Ländern leidenschaftliche Bewunderer und überschwängliche Verehrer gefunden, sondern auch einen tiefgreifenden Einfluß auf die Entwickelung der europäischen Kunst, besonders des europäischen Kunsthandwerks, gewonnen. Wenn unsere Kenner, Künstler und Sammler dabei, wenigstens bis vor kurzem, die chinesische Kunst in demselben Maße herabsetzten, wie sie die japanische vergötterten, so beruhte das allerdings zum

großen Teil auf falschen Voraussetzungen. Vor allen Dingen war die japanische Kunst in Europa weit besser bekannt geworden als die altchinesische. In Japan sind die älteren Kunstwerke nicht, wie in China, zum großen Teil der Zerstörungswut der wechselnden Dynastien zum Opfer gefallen. Die Japaner haben ihre in Tempeln, Palästen und öffentlichen Sammlungen erhaltenen Kunstschätze nicht, wie die Chinesen, soweit thunlich, vor europäischen Augen versteckt, sondern sie wenigstens seit dem Staatsstreich von 1868 bereitwillig zugänglich gemacht. Ja, während der ersten Jahrzehnte, die auf diese Umwälzung folgten, redeten die Japaner sich vorübergehend in eine solche Geringschätzung ihrer eigenen Leistungen hinein, daß sie ihre alten Kunstwerke mit vollen Händen an europäische Sammler austeilten. Außer den Werken ihrer plastischen Kleinkunst gelangten besonders Gemälderollen, Gemälde-Albums und auch Farbenholzschnittblätter zu Tausenden in den Besitz amerikanischer und europäischer Sammlungen. In Europa besaß Leyden schon seit 1830 eine Sammlung von etwa achthundert japanischen Bildrollen. Das British Museum zu London besitzt seit 1882 eine Sammlung von etwa zweitausend japanischen und chinesischen Gemälden und Farbendruckblättern. Seit derselben Zeit befindet sich im Berliner Kunstgewerbemuseum eine Sammlung von etwa zweihundert japanischen Malereien. In Paris sind besonders die Privatsammlungen (Gonse, Bing, Vever u. s. w.), denen sich das Musée Guimet anreiht, reich an Schätzen der japanischen Kleinkunst und des japanischen Farbenholzschnitts. Für diese kommen auch die Kupferstichkabinette von Berlin und Dresden in Betracht, während das Hamburger Kunstgewerbemuseum erlesene japanische Kunstwerke jeder Art besitzt. Die bedeutendsten Sammlungen japanischer Kunstschätze besitzt Amerika. Die Privatsammlungen (z. B. Morse, Chicago; Vanderbilt, New York; Fenollosa, Boston) sind kaum zu übersehen. Die größte japanische Sammlung der Welt aber umfaßt das Bostoner Museum of Fine Arts, das z. B. nicht weniger als vierhundert Wandschirme, viertausend Gemälde und zehntausend Drucke aus dem Reiche der aufgehenden Sonne besitzt. Ihr Leiter, E. F. Fenollosa, dem zwölf Jahre lang das Kunstwesen in Japan selbst unterstellt gewesen, ist zugleich der beste Kenner und feurigste Erforscher der japanischen Kunst.



Japanische Chrysanthemum-Thürfüllung von einem Tempel zu Kioto. Nach Brinckmann. Vgl. Text, S. 542.

Aber nicht nur in unseren Sammlungen, auch in unserem Schrifttum ist die japanische Kunst besser vertreten als die chinesische; Siebolds altes Werk „Nippon" ist noch immer lesenswert; aus den letzten beiden Jahrzehnten aber stammen die zusammenfassenden Werke über japanische Kunst von Gonse, Anderson, Bing, Brinckmann und Münsterberg, die Einzelschriften von Fenollosa, Edm. de Goncourt, H. Gierke, Th. Duret, Karl Madsen und W. von Seidlitz, die unsere Kenntnis der japanischen Kunst geläutert und zusammengefaßt haben.

Je weiter die Erforschung der japanischen und der chinesischen Kunstgeschichte fortschreitet, desto deutlicher stellt sich freilich heraus, daß die japanische Kunst aller früheren Jahrhunderte der chinesischen Kunst, ihrer unbestrittenen „Ältermutter", den größten Teil ihrer eigenen Reize

zu danken hat. Th. Duret behauptete schon 1882, die japanische Kunst verhalte sich zur chinesischen wie die römische zur griechischen; Fr. Hirth äußerte sich in ähnlichem Sinne; Fenollosa, der leidenschaftliche Parteigänger Altjapans, meinte 1884, es treffe so ziemlich den Nagel auf den Kopf, wenn man sage, in der Kunst der Malerei sei in Japan alles chinesischen Ursprungs, mit Ausnahme freilich einiger weniger, manchmal aber prächtiger nationaljapanischer Abwandlungen. Die Versuche einiger französischen Gelehrten, unmittelbaren indischen und persischen Einflüssen einen Hauptanteil an der Entwickelung der japanischen Kunst zuzuschreiben, sind als gescheitert anzusehen.

Bei alledem ist es nichts Unerhörtes, die Tochter schöner zu finden als die Mutter. Auch wenn uns die chinesische Kunst ebenso geläufig wäre wie die japanische, würden wir vermutlich dabei bleiben, dieser ein innigeres Naturgefühl, einen feineren Farbensinn, einen gewählteren Geschmack und einen liebenswürdigeren Humor vor jener zuzugestehen. Im einzelnen könnten wir dann nach wie vor den Chinesen in der Bearbeitung harter Steine, in der Porzellanbereitung, in der Zellenschmelzarbeit, den Japanern in den Lackarbeiten, im Farbenholzschnitt, in den kleinkünstlerischen Metallarbeiten den Preis zuerteilen. Im allgemeinen aber würde es gerade dann wohl deutlich hervortreten, daß im japanischen Kunsthandwerk Kunst und Leben einen noch innigeren und gemütvolleren Bund eingegangen sind als im chinesischen. Kunst und Handwerk sind nirgends so unauflöslich verbunden wie in Japan. Gonse hat recht, wenn er seinem großen Werke über die japanische Kunst den Satz voranstellt: „Die Japaner sind die ersten Verzierungskünstler der Welt.“ Aber auch Natur- und Stilgefühl sind nirgends unauflöslicher verbunden als in der japanischen Kunst; und gerade diese innige Verbindung von Natur- und Stilgefühl, die ihren Meistern im Blute sitzt, macht die Japaner, wohin auch immer ihre Kunstgeschichte zurückweisen möge, zu einem der ersten Kunstvölker der Erde.



Rückseite eines altjapanischen Metallspiegels aus Nara. Nach Anderson. Vgl. Text, S. 542.

Gleich die japanische Zierkunst ist ihren Grundzügen und Hauptbestandteilen nach auf chinesischem Boden erwachsen. Obgleich es in Japan so wenig wie in China an geometrischen Linienspielen, Hakenkreuz- und Mäandermustern, barock gebogenen und gebrochenen Füllungen und Umrahmungen fehlt, liegt ihr Schwerpunkt doch hier wie dort in der Tier- und Pflanzenornamentik, die oft einen innigen Bund miteinander eingehen. Aus der Tierwelt kommen in Japan wie in China besonders die gefiederten Bewohner der Lüfte, die geschuppten und gepanzerten Bewohner des Meeres, die Amphibien und die Insekten in Betracht. Die Pflanzenwelt ist auch in Japan besonders durch Bambusrohr und Pinienzweige, durch

Frühlingsblüten, Päonien und Chrysanthemum (s. die Abbildung, S. 540) vertreten; und daß die Japaner ihre mehr oder minder stilisierten Tier- und Pflanzenmotive noch leichter, noch freier, noch weniger bekümmert um die Gesetze strenger Gleichseitigkeit als die Chinesen über ihre Zierflächen auszustreuen wissen, ist allgemein bekannt. Der wirklichen Tierwelt aber reihen sich auch hier die von China ererbten Fabeltiere an, der Drache, der Phönix, der Fabelhirsch u. s. w.; vor allen Dingen auch hier der Drache, obgleich dieser in Japan nicht, wie in China, als das



Japanischer Tempel bei Osaka. Nach Photographie. Vgl. Text, S. 543.

Symbol der kaiserlichen Macht gilt, daher auch nicht, wie der Kaiserdrache in China, mit fünf, sondern nur mit drei Klauen ausgestattet ist (s. die Abbildung, S. 541). Das kaiserliche Sinnbild ist in Japan die stilisierte einfache Chrysanthemumblüte in radartiger Ausbreitung: die strahlende Sonnenblume im Reiche der aufgehenden Sonne.

Die japanische Baukunst ist noch ausschließlicher Zimmermannskunst als die chinesische. Gemauerte Wände sind selten. Das Gerüst ist ihr alles. Feste Wände sind oft überhaupt nicht vorhanden. Sogar an die Stelle der Außenwände treten manchmal hölzerne Schiebewände, die nach Belieben eingesetzt oder herausgenommen werden können. Im Inneren der Häuser genügen statt ihrer auch Setz- und Wandschirme. Das weit vorspringende, von einem reichen

Labyrinth hölzerner Armstützen getragene japanische Ziegeldach ist von Haus aus nicht geschweift. Die Dächer der Wohnhäuser wie diejenigen der alten Shintotempel pflegen geradlinig zu sein. Doch hat der buddhistische Tempelbau mit den mehrstöckigen Pagodentürmen auch die chinesisch geschweiften Dächer ins Land gebracht (s. die Abbildung, S. 542); und von den buddhistischen Tempeln haben diese sich später auch anderen Gebäuden mitgeteilt. Im japanischen Wohnhaus und in den alten Shintotempeln tritt die Naturfarbe des Holzes, an den stützenden und tragenden Stellen manchmal durch Bronzebeschläge gehoben, in ihrer ganzen Schönheit hervor. Die größte Sorgfalt und Genauigkeit in der Zimmermanns- und Schreinerarbeit, in den Verzapfungen und Vernagelungen, bei denen oft künsterisch durchgebildete Bronzenägel Verwendung finden, die Sauberkeit der dekorativen Schnitzarbeit, die liebe-



Der Torii des Yeyastempels zu Nikko. Nach Photographie.

volle Peinlichkeit der Durchbildung aller Einzelheiten machen auch schlichte Zimmermannsbauten dieser Art oft zu Kunstwerken von in sich abgeschlossener Vollendung. Wo aber, wie an den buddhistischen Gebäuden, ein Farbenüberzug üblich ist, pflegt er wärmer und harmonischer gestimmt zu sein als in China. Ungleich den chinesischen Paï-lu, haben auch die japanischen Torii, die sinnbildlichen schlichten Thore vor den Tempeln, die alte Holzkonstruktion bewahrt. Zwei senkrechte Pfosten sind oben durch zwei Querbalken verbunden. Aus Stein und Bronze besteht ausnahmsweise der große Torii des Yeyastempels zu Nikko (s. die obenstehende Abbildung). Mit der chinesischen Baukunst teilt die japanische endlich die Abneigung, eine Mehrzahl von Räumen zu einem organischen Ganzen zu verbinden. Sind mehrere Säle erforderlich, so werden diese als besondere Häuser nebeneinandergestellt; und größere Anlagen dieser Art, von einem gemeinsamen Prachtgarten zu einem Ganzen von zauberischer Stimmung zusammengefaßt, pflegen weniger steif symmetrisch angeordnet zu sein als in China. Gerade in der Pracht der mit hohen Bäumen und Blütenbüschen, mit Felsen und Wasserfällen, mit Brunnen, Lichtträgern und Bildsäulen ausgestatteten Parkanlagen der größeren Tempel und Paläste liegt ein

Hauptreiz der japanischen Baukunst, die man in anderem, vielleicht aber noch eigentlicherem Sinne als jene indischen Felsenbauten (vgl. S. 499) als Landschaftsarchitektur bezeichnen könnte.

In der japanischen **Großplastik** pflegen auch nur die zahlreichen Andachtsbilder des Buddhismus, diese aber durchweg, im streng frontalen Sinne dargestellt zu sein, wogegen alle übrigen gleichzeitigen und früheren Bildwerke, selbst die ältesten erhaltenen, sich der vollsten Freiheit aller Bewegungsmotive erfreuen. Auch die japanischen Buddhagestalten zeigen jenen Gandharatypus, der auf altindischer Grundlage hellenistisch angehaucht ist. Der Umweg über China und Korea, den die religiöse Großplastik Japans genommen, hat ihren Ursprung also nicht verwischt. Bemerkenswert ist endlich, daß auf japanischem Boden sich die größten bronzenen Buddhabilder der Welt, größere selbst als in China, erhalten haben: immerhin ein Beweis für das Streben der Japaner, großen künstlerischen Aufgaben in großem Sinne gerecht zu werden.



Japanisches Netzke in Gestalt einer Schnecke, von Tadatoschi (Sammlung Bing, Paris). Nach Gonse.

Über die japanische **Kleinplastik** dagegen ließen sich im voraus Bogen und Bände schreiben. Gerade in ihr zeigt der Japaner die Feinheit seines plastischen Sinnes, seine Beherrschung der Naturformen wie der Gesetze ihrer stilvollen Anpassung an Gebrauchszwecke. Es handelt sich dabei um Arbeiten in allen erdenklichen Stoffen, in Bronze und Eisen, in Holz und Elfenbein, in gebranntem Thon und in Lackverkleidung, ja um eine Zusammensetzung der verschiedensten Stoffe und eine Vermischung ihrer Bearbeitungsweisen untereinander und mit der Malerei, wie sie in dieser Ausdehnung und mit diesem Geschmacke nur den Japanern eigentümlich ist. Bald sind es kleine Gestalten oder Gruppen, die ihre Daseinsberechtigung nur in sich selbst tragen — Okimono nennt sie der Japaner —, bald Gebrauchsgegenstände jeder Art, unter denen die Stichblätter der Schwerter und die als Halteknöpfe für allerlei Tagesbedarf am Gürtel getragenen „Netzkes“ zu den bevorzugten Lieblingen unserer Sammler gehören. Menschen, Tiere und Pflanzen werden dabei bald für sich allein dargestellt, bald zu einander in alltägliche, gemütvolle oder humoristische Beziehung gesetzt und zu kleinen Kunstwerken von feinstem Naturgefühl und von poesievollster Auffassung verarbeitet. Eine Fülle liebevollsten Fleißes, eine Fülle schöpferischster Einbildungskraft, eine Fülle individuellster Künstlerfrische ist in diesen echt japanischen Gebilden niedergelegt. Und wie sorgfältig pflegen bei der Darstellung der Netzkes, ihrem Gebrauchszweck entsprechend, die scharfen Ecken vermieden, wie geschmackvoll pflegen in der durchbrochenen oder aufgelegten Arbeit der Stichblätter der Schwerter die Pflanzen oder Tiere, besonders die Langusten, die Fische, die Schlangen, der Rundung sich anzuschmiegen! Man sehe unsere Abbildungen des Schnecken-Netzkes von Tadatoschi (Sammlung Bing in Paris) und des Reiherstichblattes im Hamburger Museum für Kunst und Gewerbe (vgl. auch S. 556).



Japanisches Stichblatt mit Kranichen. (Hamburger Museum für Kunst und Gewerbe.) Nach Brinckmann.

Brinckmann sagt: „Daß der Metallarbeiter, um auf der schmiedeeisernen Platte eines Stichblattes den beliebten Nantenstrauch darzustellen, goldene Zweige und Blätter einlegt, befremdet uns nicht; aber diese Zweige läßt er rote Beeren tragen, indem er in das Eisen geschnittene Löcher mit Perlen der Edelkoralle ausfüllt. Oder er setzt auf der eisernen Platte das Bild einer Fangheuschrecke, eines seiner Sinnbilder kriegerischen Mutes, aus farbigen Metallen zusammen und fügt, um die grünlichen, glimmernden, glotzigen Augen recht ausdrucksvoll zu machen, Stückchen geschliffenen Malachits ein. Oder er gibt das bunte Farbenspiel herbstlicher Kürbisblätter wieder, indem er Stücke bunter Perlenmutter in die aus Bronze oder Gold ziselierten Blattflächen einlegt." Und ebenso verfährt „der Schnitzer der Netzke, wenn er hölzernen Püppchen elfenbeinerne Gesichter und Hände, einem aus Ebenholz geschnitzten Chrysanthemumzweiglein silberne Scheibenblüten in den Kranz der schwarzen Randblüten einfügt, auf ein aus Holz



Die drei ersten Gattungen des chinesisch-japanischen Zeichenstils. Nach Anderson.

geschnitztes Lotosblatt einen aus Metall getriebenen Frosch befestigt oder ein holzgeschnitztes, einen alten Fichtenstamm nachahmendes Gefäß mit kleinen goldenen und silbernen Ameisen belebt".

Die eigentliche **Malerei** der Japaner läßt sich, von der letzten nationalen Entwickelung ihrer volkstümlichen Schule abgesehen, im allgemeinen kaum mit anderen Worten kennzeichnen als ihre Ahnfrau, die chinesische. Viele ihrer berühmtesten Gemälde sind für europäische Augen zunächst nichts weiter als schwarz getuschte Pinselzeichnungen. Die Spuren der Abkunft der Bildmalerei von der Schriftmalerei haben sich auch bei ihrer Wanderung übers Japanische und Chinesische Meer nicht verwischt. Gerade japanische Quellen gestatten uns, den kalligraphischen Grundzug der japanischen wie der chinesischen Malerei in seinen Wandlungen zu verfolgen. Es ist ein Verdienst Andersons, uns nach einer solchen Quelle die Bekanntschaft mit jenen zehn klassischen Arten kalligraphischer Pinselzeichnungen vermittelt zu haben, auf die schon im vorigen Abschnitt hingedeutet worden ist (vgl. S. 518). Feine, gleich breite, ruhig und ohne besondere Drücker den Umrissen der Figur folgende Linien werden von der Pinselführung erster Klasse erzeugt (s. die obenstehende Abbildung, Fig. a); in kurzen Absätzen scharf und eckig mit dicken, keilförmigen Drückern hingesetzte Umrißlinien gehören der zweiten Klasse an (Fig. b); die dritte Klasse (Fig. c) arbeitet mit rundlich geschwungenen, je nach Bedarf von dünner Schärfe zu

dicker Breite anschwellenden Umrißlinien u. s. w. Japanische Kunstgelehrte wissen alle bekannten chinesischen und japanischen Maler nach diesen Unterschieden, die doch nur in der Gewandbehandlung zur Geltung kommen, zu klassifizieren. Daß aber auch die vielfarbige japanische Malerei, immer abgesehen von den Versuchen der letzten großen Epoche, mit der chinesischen die Schattenlosigkeit, die Reflexlosigkeit, die Mangelhaftigkeit des Helldunkels, der Anatomie und der Perspektive teilt, braucht nach dem Gesagten kaum noch hervorgehoben zu werden. Die Körperlichkeit wird überall absichtlich ins Flächenhafte übersetzt.

Die losen japanischen Gemälde sind, wie die chinesischen, in der Regel entweder Hängerollen, die sich in ihrer Höhenrichtung entfalten — in Japan heißen sie Kakemono — oder Legerollen, die sich in ihrer Breitrichtung entfalten — in Japan Makimono genannt —; und den Gemälden dieser wie jener Art reihen sich auch hier die im Zickzack gefalteten Albums an. Selten sind die festen Wandteile der Tempel, Paläste oder Wohnhäuser als solche mit Gemälden geschmückt; öfter die ladenartigen Schiebewände; am häufigsten die beweglichen Wände, wie sie als Setz- oder Faltschirme einen so wichtigen Bestandteil des japanischen Hausrats bilden. Die größten japanischen Meister haben gelegentlich derartige Wandschirme bemalt.


Eingelegtes japanisches Tintenfaß. Nach Gonse.

Als Übersetzungen der Malerei in andere Techniken kommen in Japan vor allen Dingen die Lackarbeiten, die Stickereien, die Vasenmalereien und der Holzschnitt in Betracht. Die japanischen Arbeiten in diesen vier technischen Künsten gehören zu den vollkommensten ihrer Art. Die Lackmaler wissen die dekorative Wirkung ihrer Gemälde oder Reliefs, ohne deren künstlerische Feinheit preiszugeben, durch Einlagen von Gold, Silber, Perlmutter, Elfenbein oder Korallen zu erhöhen. Das nebenstehend abgebildete Tintenfaß der Sammlung Gonse zu Paris zeigt einen Libellenschwarm aus Zinn und Perlmutter als Einlage in schwarzem Lack. Die Sticker, die mit farbigen Seidenfäden auf seidener Unterlage (Fukussas) Naturbilder von großartiger Stimmung hervorzuzaubern verstehen, nehmen manchmal den Pinsel zur Hilfe, um in ihrer Wirkung sicher zu gehen. Die japanischen Keramiker wissen, im Gegensatze zu den chinesischen Porzellanmalern und deren Nachahmern in der japanischen Provinz Hizen, gerade durch die kecke Breite ihrer dekorativen Naturbilder in einfachen Farbenstimmungen zu wirken. Der Farbenholzschnitt der Japaner aber ist in solchem Maße die leitende Kunstübung des jüngsten Abschnittes japanischer Volkskunst, daß dessen größte Meister die meisten und besten ihrer Darstellungen von Anfang an für die Vervielfältigung durch verschiedene Holzstöcke gedacht haben (s. die beigeheftete farbige Tafel „Japanischer Farbenholzschnitt von Haronobu".

2. Die japanische Kunst vom 6. bis zum 15. Jahrhundert n. Chr.

In Japan ging wie in China eine altnationale, bilderlose Staatsreligion dem in prunkvollen Bilderdienst ausgearteten, im 6. Jahrhundert nach unserer Zeitrechnung von Korea



Japanischer Farbenholzschnitt von Haronobu.

Nach dem Originalblatt im Dresdener Kupferstichkabinett.



übers Meer gekommenen Buddhismus voraus. Aber von einer vorbuddhistischen Kunstgeschichte Japans läßt sich nicht reden. Der alte „Shintoglaube", dessen ursprünglicher Naturdienst allmählich in den Ahnenkultus aufgegangen war, gab seine Bilderlosigkeit erst auf, als er, mit buddhistischen und taoïstischen Anschauungen verquickt, zu seiner Erhaltung einen friedlichen Wetteifer mit der Lehre des großen Religionsstifters vom Ganges aufnehmen mußte; von seinem einfachsten alten Tempelbau, der sich kaum über den Hüttenbau der Aino erhob, aber haben sich schon deshalb keine Originalbeispiele erhalten, weil es religiöse Vorschrift war, diese kleinen Shintoheiligtümer von Zeit zu Zeit abzubrechen und in der alten Art neu wieder aufzubauen.


Hölzerner Tempelwächter von Nara. Nach Anderson. Vgl. Text, S. 549.

Auch das berühmteste Shintoheiligtum (Miya) Japans, der Tempel zu Isse, dessen erste Anlage dem 1. Jahrhundert n. Chr. angehört, hat nur seine alte Grundform und seine alten Maße in allen Neugestaltungen bewahrt. Der schlichte kleine Pfahlbau, dessen Pfosten im Erdboden ruhen, dessen geradliniges Dach den Umgang weit vorspringend beschattet, dessen First hoch überragt wird von der Gabelung der Giebelsparren, gibt uns immerhin eine Vorstellung von der japanischen Urkunst auf der Stufe der Kunst der höheren Naturvölker, die wir kennen gelernt haben.

Deutlicher als an Phasen der Religionsgeschichte knüpft die Entwickelungsgeschichte der Kunst in Japan an die inneren Wandlungen der politischen Geschichte an. Die japanische Kunst war bis zum 18. Jahrhundert durch und durch aristokratisch. Die japanischen Künstlergeschlechter selbst, deren Wirksamkeit sich, in bestimmte künstlerische Strombette gelenkt, manchmal durch viele Jahrhunderte hindurch verfolgen läßt, waren von Haus aus Adelsgeschlechter, die sich in der Regel sogar leiblich von Menschenalter auf Menschenalter fortpflanzten. Die Blütezeiten der japanischen Kunst aber fallen mit der Blüte gewisser Herrscherhäuser zusammen, deren hervorragendste Mitglieder die Kunst nicht nur in ihren Dienst zogen, sondern oft genug auch selbst ausübten.


Buddhistische Gottheit. Kanaoka zugeschriebenes Gemälde in japanischem Privatbesitz. Nach Gonse. Vgl. Text, S. 549.

Die Provinz Yamato war der Schauplatz der staatlichen, geistigen und künstlerischen Entwickelungsgeschichte Japans. Nara, die alte Hauptstadt dieser Provinz, war die Residenz des Mikado (Kaiser, Tenno), bis Kaiser Kuanmu (782—806) sie nach Kioto verlegte. Das 9. Jahrhundert, in dem Nara und Kioto nebeneinander blühten, war die erste Blütezeit japanischer Kunst.

Das 12. Jahrhundert war das japanische Ritterzeitalter. In blutigen Kämpfen rangen die großen Adelsfamilien (die Daimio) der Taira und der Minamoto, deren Vorläufer die Fusivara gewesen waren, zugleich untereinander und mit dem Kaiser um die Vorherrschaft. Das Ergebnis dieser Kämpfe war, daß der Minamotosproß Yoritomo, vom

Kaiser als Oberfeldherr (Shogun) mit weltlicher Regierungshoheit anerkannt, um 1184 in Kamakura an der Seebucht unter dem heiligen Fuji-no-yama eine Nebenresidenz neben der kaiserlichen Residenz Kioto gründete. Die Shogune (Taikune) blieben seit dieser Zeit bis 1868 die thatsächlichen, die Mikado nur die angeblichen Beherrscher Japans. Das 12. Jahrhundert, das diesen Dualismus entstehen sah, war die zweite Blütezeit japanischer Kunst.

Die Zeit der aufgeklärtesten und kunstsinnigsten Shogune, die aus der Familie Ashikaga stammten, fällt im wesentlichen mit unserem 15. und 16. Jahrhundert zusammen. Der Ashikaga-Shogun Yoshimasa, der 1489 starb, machte sich selbst als Maler bekannt. Seine Zeit bezeichnet die dritte Blütezeit japanischer Kunst.

Nach den Ashikaga blühten die Tokugawa. Der Shogun Yeyas (gestorben 1616) aus dem Hause Tokugawa verlegte die Residenz des Shogunats von Kamakura nach Yeddo. Daß das erste Jahrhundert der Tokugawa, unser 17. Jahrhundert, eine vierte Blütezeit japanischer Kunst gewesen, ist von Gonse ebenso entschieden behauptet wie von Fenollosa bestritten worden. Thatsächlich regten sich neben einer glänzenden Nachblüte der alten in diesem Jahrhundert manche Keime der neuen japanischen Kunst.


Reiterkampf. Gemälde der Tosa-Schule. Nach Bing. Vgl. Text, S. 550.

Daß aber die letzte Zeit der Tokugawa, daß besonders die Zeit von 1750—1850 wirklich noch eine fünfte und letzte große Blütezeit japanischer Kunst gewesen, wird, wenn es auch vorübergehend geleugnet worden, doch immer wieder anerkannt werden müssen.

Also erst mit der Einführung des Buddhismus im 6. Jahrhundert unserer Zeitrechnung beginnt die eigentliche japanische Kunstgeschichte. Es heißt, daß eingewanderte oder kriegsgefangene Koreaner das Licht der Kunst des himmlischen Reiches in der geistigen Dämmerung entzündet haben, die damals noch das Reich der aufgehenden Sonne umfing. Später aber sehen wir japanische Künstler aller Fächer selbst nach China pilgern, um die klassische ostasiatische Kunst dort an ihrer Quelle zu studieren, oder chinesische Künstler nach Japan übersiedeln, um dort als Lehrmeister ihrer jugendfrischen Rassenbrüder Ruhm und Gewinn zu ernten.

Zu den ältesten buddhistischen Tempeln Japans gehören die prächtigen Heiligtümer, mit denen Nara, die alte Hauptstadt, im Laufe des 7. und 8. Jahrhunderts geschmückt wurde. Der erste Buddhatempel zu Nara wurde unter Kaiser Shiumun (724—749), der schöne Tempel der Göttin Kuanon (der Kuan-yin der Chinesen) in derselben Stadt vom Kaiser Kuammun (782—806) errichtet. Eine große Bildnerei schmückte die reiche Baukunst dieser Zeit. Das vergoldete bronzene Riesenbild des sitzenden Buddha (Daïbutsu), für das man den Tempel dieses Gottes zu Nara errichtete, wurde 739 gegossen. Es ist, bis auf den ein Jahrtausend später erneuerten Kopf, ein Bildwerk von hervorragend guter Arbeit, von ausgezeichnet reinen Formen und von besonders eindrucksvoller Größe. Wenn dieser Gott sich erhöbe,

würde er 42 m hoch aufragen. Aber diese nicht einmal im chinesischen, sondern sogar im indischen Sinne klassizistische Buddhabildnerei, in der in Japan wie in China das Fehlen des mongolischen Typus auffällt, hat keine weitere Entwickelungsgeschichte. Lehrreicher ist daher die freiere, unmittelbarer der Natur abgelauschte, wenngleich ebenfalls in den buddhistischen Tempeldienst gestellte Holzbildnerei, die ihr zur Seite stand. In den beiden merkwürdigen „Tempelwächtern“ dieser Art, die vor zwanzig Jahren in einem anderen Tempel zu Nara entdeckt wurden, erkennt man, da sie dem 7. Jahrhundert zugeschrieben werden, nahezu die ältesten erhaltenen Bildwerke Japans. Gerade sie glaubt man einem koreanischen Werkmeister zuschreiben zu müssen; gerade sie aber zeigen auch eine anatomische Richtigkeit, die die spätere japanische Kunst kaum übertroffen hat, eine Bewegungsfähigkeit, die zu dem Frontalitätsprinzip der gleichzeitigen Andachtsbilder im vollsten Gegensatze steht, und eine thatsächliche Bewegtheit, der bei aller Lebendigkeit etwas unruhig Wildes anhaftet (s. die obere Abbildung, S. 547). Die Standbilder dieser Art, die, farbig bemalt, in Außennischen buddhistischer Tempel aufgestellt wurden, sollten die beiden großen brahmanischen Götter Brahma und Indra, zu dienenden Geistern des Buddhismus herabgewürdigt, veranschaulichen.



Holzschnitt aus dem „Yehon Yamato-hiji“ des Sukenobu (1742). Nach Anderson. Vgl. Text, S. 550.

Der zweiten Hälfte des 9. Jahrhunderts gehört der größte Maler der ersten Blütezeit japanischer Kunst, Kose-no-Kanaoka, an. Kanaoka wird von Gonse mit Cimabue, von Fenollosa mit den größten Künstlern der Welt, mit Phidias und Michelangelo, verglichen. Was ihm unter den in Europa bekannt gewordenen Kakemono zugeschrieben wurde, wie das von Gonse veröffentlichte Bild der buddhistischen Gottheit Dzijo aus japanischem Privatbesitz, könnte höchstens an Cimabue erinnern (s. die untere Abbildung, S. 547). Echte Bilder seiner Hand sollen nur in Tempeln Naras und Kiotos erhalten sein. Sein Vorbild soll U-tao-tse, der große chinesische Maler der Tang-Dynastie (vgl. S. 528), gewesen sein, von dessen Hand sich noch heute in einem der Tempel von Kioto eine Hauptdarstellung des Nirwanas Buddhas erhalten hat. Die Hauptmotive dieser Nirwana-Darstellungen waren schon in den Reliefs der Gandharaschule vorgebildet worden; und daß die griechisch-römischen Überlebsel der Formensprache dieser Schule sich von der buddhistischen Malerei Chinas auf diejenige Japans vererbten, zeigen, wie Grünwedel dargethan hat, noch viel spätere japanische Gemälde dieser Art. Die eigentliche buddhistische Andachtsmalerei bildet in Japan wie in China eben eine bis in die Gegenwart herab neben den übrigen hergehende besondere Strömung, die sich durch möglichste Unterdrückung der mongolischen Typen, durch reiche, auch goldesfrohe Farbigkeit und durch glatte Verschmolzenheit des malerischen Vortrages innerhalb seiner Umrißlinien auszeichnet. Unter Kanaokas Nachfolgern, die zugleich seine Nachkommen aus der Familie Kose waren, blieb diese echt buddhistische Richtung noch jahrhundertelang maßgebend.

In einem Schüler eines dieser Kose, in Motomitsu aus der Familie Fusivara, nun regte sich im 11. Jahrhundert eine gewisse Reaktion gegen diese Richtung. Motomitsu, von dessen Hand die Gierkesche Sammlung in Berlin eine Originaldarstellung Buddhas besitzen will, wurde der Begründer der Yamato-Schule, die später in die Tosa-Schule aufging; und die Yamato- und Tosa-Schule gelten als die Erweckerinnen und Hüterinnen des national-japanischen Kunstgefühls im Gegensatz zu den buddhistischen und chinesischen sowie im Gegensatz zu den späteren volkstümlich realistischen Strömungen in der japanischen Kunst. Doch treten die nationalen Züge auch in der Yamato-Tosa-Schule augenscheinlich mehr in der Wahl der Stoffe hervor, die mit Vorliebe der Legende, der Rittergeschichte, dem Leben und der Natur Japans entlehnt wurden, als in der künstlerischen Darstellungs- und Behandlungsart, die nach wie vor mit spitzem Pinsel und bunten Farben den überlieferten Spuren folgte.


Kolossale sitzende Bronzestatue Buddhas in Kamakura.
Nach Photographie. Vgl. Text, S. 551.

Die höchste Blüte der Yamatoschule in Kioto gehört dem 12. Jahrhundert an. Ihre Hauptmeister, wie „der göttliche" Takanobu, wie Mitsunaga und Keion, „die beiden größten Zeichner Japans", und Tamehissa „der Prächtige, dessen Farben mit denjenigen Tizians wetteifern", werden von Fenollosa zu den größten Meistern aller Zeiten gezählt, allem Anschein nach aber überschätzt. Im 13. Jahrhundert nahm Tsunetaka, der ebenfalls ein Verwandter der Fusivara war, den Namen der Provinz Tosa als Familien- und Schulnamen an; und seit dieser Zeit blühte die Tosaschule unter ihrem eigentlichen Namen weiter, unter dem Namen, der den Japanern alten Schlages gleichbedeutend ist mit der aristokratischsten und nationalsten Kunstübung ihres Landes (s. die Abbildung, S. 548). Ihre in Japan erhaltenen Gemälde aber, die öfter die Gestalt von Setzschirmen als von Kakemono haben, sollen auch nach Anderson mit ihren lebhaften, hellen Farben auf goldenem Grunde nicht selten in vergrößertem Maßstabe den Eindruck der Miniaturen unserer mittelalterlichen Meßbücher machen. Als eine in Japan selbst von der Tosa-Schule erfundene technische Neuerung gilt das Verfahren, die Häuser ohne Dach darzustellen, wenn ein Einblick in das Leben ihres Inneren gegeben werden soll. Unsere Abbildung S. 549 zeigt diese Darstellungsweise noch auf einem Holzschnitt von Sukenobu (1742). Eine besondere Richtung innerhalb dieser Schule schlug aber schon im 12. Jahrhundert ein Sproß der Familie Minamoto, Toba-Sojo, ein, der Erfinder der gemalten humoristischen Karikatur, nach dem die satirische Malerei, die seit dieser Zeit in der japanischen Kunst heimisch blieb, als Toba-ye, als Art Tobas, bezeichnet wurde.

Während in der Blütezeit des 12. Jahrhunderts die Maler nach wie vor hauptsächlich in Kioto und Nara (Kasuga) beschäftigt wurden, entfalteten in Kamakura unter den Augen

Yoritomos die Baumeister, die Bildhauer und die Waffenschmiede eine fieberhafte Thätigkeit. Im Haupttempel zu Kamakura entstand die kolossale sitzende Bronzegestalt Buddhas (s. die Abbildung, S. 550), die derjenigen von Nara an Größe, an Formenverständnis und an technischer Trefflichkeit beinahe gleichkommt; die Bildsäule selbst ist besser erhalten als diejenige zu Nara, deren Kopf später ergänzt ist; der Tempel, in dem sie gestanden, aber ist zerfallen; und gerade der Eindruck, den sie in der grünen, üppigen Natureinsamkeit macht, soll mächtig ergreifend sein. Die ziselierten eisernen Rüstungen und Wappen dieser ritterlichen Zeit, deren Schmiede sich als heilige, gottbegnadete Künstler fühlten, aber haben sich hier und da in Tempelschatzkammern Japans erhalten.

Im 13. Jahrhundert nahm dann auch die japanische Töpferei einen gewissen Aufschwung. Die beste Kenntnis ihrer Geschichte verdanken wir den französisch geschriebenen Schriften S. Bings und des Japaners Uëda Tokunosuke. Der koreanische Priester Giogi soll im 8. Jahrhundert die Drehscheibe nach Nara und Kioto gebracht haben. Das erste glasierte Steinzeug, einfarbig, seladonartig, soll in den folgenden Jahrhunderten nach chinesischen Mustern entstanden sein. Seit dem 13. Jahrhundert herrscht der Theebau in Japan. Das Bedürfnis der Japaner nach irdenem Geschirr veranlaßte den berühmten Töpfer Koshiro, 1223—27 eine Studienreise nach China zu machen. Heimgekehrt, gründete er in Seto (Provinz Owari) die großen Töpfereien, nach denen farbig emailliertes Steinzeug (nicht Porzellan) in Japan allgemein den Namen Seto-Sachen (Setomono) erhielt. Der Reiz der alten Seto-Ware (Ko-Seto) liegt in ihren guten Formen und in dem Glanze ihres mit farbigen Flecken gehöhten braunen Schmelzüberzuges.

Im Laufe des 14. Jahrhunderts erlahmte die Kraft der japanischen Kunst unter der immer konventioneller werdenden Vorherrschaft der Tosameister.

3. Die japanische Kunst von 1400—1750.

Das 15. Jahrhundert war in China wie in Europa, in Japan wie in China ein Zeitalter der Erneuerung, der „Wiedergeburt"; und wie in China und Europa brachte das 16. Jahrhundert die Entwickelung des fünfzehnten zu einem glänzenden Abschluß. Die Wiedergeburt auf japanischem Boden wird mit Recht als „chinesische Renaissance" bezeichnet. Gegen die Verknöcherung der Tosa-Schule wandte man das Heilmittel erneuter begeisterter Hingabe an die chinesische Kunst an. Nicht aber die Meister der gleichzeitigen Ming-Dynastie, sondern die großen Künstler der Sung-Dynastie (960—1278) wurden nunmehr die Vorbilder der japanischen Maler; und mehr als je wurde die Malerei jetzt tonangebend für die Weiterentwickelung der japanischen Kunst. Freilich gilt den Japanern auch die Baukunst des 15. und 16. Jahrhunderts, die das ganze Reich allmählich mit Festen, Tempeln und Palästen schmückte, als klassisch und national. Aber



Holzstatue des Shogun Hideyoshi, von Katakiri.
Nach Bing. Vgl. Text, S. 552.

trotz ihrer guten Verhältnisse im Äußeren, ihrer Prachtentfaltung im Inneren können wir ihr eine wirkliche Weiterentwickelung nicht nachrechnen. Die buddhistische Großplastik hatte sich, wie das große hölzerne Buddha-Bild in Kioto beweist, auf japanischem Boden überlebt. Nur in der Porträtbildnerei wurde noch Beachtenswertes geleistet. Tüchtig, wahr und schlicht erscheint z. B. das von Bing veröffentlichte Holzbildnis des großen Shogun Hideyoshi vom Meister Katakiri (s. die Abbildung, S. 551). Die naturalistische Kleinplastik war erst im Begriff, sich zu entwickeln, während die Töpfer von Seto in der Provinz Owari und von Karatsu in der Provinz Hizen allerdings schon unter Yoshimasa (gestorben 1489), dem Förderer der als „Tschanoyu" berühmt gewordenen, feierlich geregelten Theegesellschaften, immer neues, immer reicher geschmücktes Geschirr auf den Markt brachten und die Lackarbeiter gleichzeitig eine Feinheit der Reliefbildung und eine Pracht der durch Zinnober und Silber bereicherten, durch mannigfaltige Einlagen gebrochenen Färbung erzielten, die kaum wieder erreicht worden ist. Aber die Malerei blieb doch die Trägerin dieser ganzen japanischen Kunstentwickelung des 15. und 16. Jahrhunderts.

„Chinesische" Landschaft von Sesshiu. Nach Gonse. Vgl. Text, S. 553.

Buddhistische und geschichtliche Stoffe wurden von den führenden Malern nach wie vor nicht verschmäht; aber im Anschluß an ihre chinesischen Vorbilder aus der Sung-Dynastie verlegten sie den Schwerpunkt ihrer Kunst immer mehr in die Landschaftsmalerei und in die Darstellung kleinerer Naturbilder aus dem Tier- und Pflanzenleben. Die chinesische Ideallandschaft mit himmelanstrebenden schroffen Felsengebirgen, deren Fernen mit Vorliebe durch trennende Wolkenzüge gekennzeichnet werden, mit Wasserfällen, Strömen und Seen, mit Pagodentürmen, die hinter Kiefernwipfeln hervorragen, wird bevorzugt. Der Wechsel der Jahreszeiten, der, wie der Dichtkunst, so der Malerei der Chinesen und Japaner wechselnde Stimmung verleiht, wird in Winter-, Frühlings- und Sommerlandschaften verwertet. Besonders die kleineren Naturbilder erhalten ihren Reiz oft zunächst durch die Schneelast, unter der Bäume und Bambus sich beugen, oder die Blütenpracht der von Vögeln belebten Büsche und Zweige. Neben die vielfarbige Malerei, die niemals aufgegeben wurde, trat ebenbürtig die breite Schwarz-Weiß-Malerei der Chinesen, in der nun auch die Japaner Morgen- und Abendnebel, Sturm- und Regenlüfte wiederzugeben verstanden. Ein eigentümliches Gemisch von flüchtigbreiter impressionistischer Keckheit und angelernter akademischer Nüchternheit tritt in den Darstellungen dieser Art zu Tage; denn überliefert war schließlich jeder Pinselzug in dieser Kunstübung; so begeistert man sich der Natur zuwandte, man wollte sie doch nicht anders sehen, als die Chinesen sie gesehen hatten. Gehörten doch auch die eingewanderten Chinesen Josetsu und sein Schüler Shiubun zu den Hauptförderern dieser Richtung in Japan während der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts.

Die drei großen japanischen Meister, unter deren Händen der Umschwung sich vollzog, waren Meitshio (1351—1427), genannt Tsho-Densu, dessen „Tod Buddhas" in einem Tempel zu Kioto den Ernst und die Kraft der alten Chinesen atmet; Kano Masonobu (geboren zu Anfang, gestorben zu Ende des 15. Jahrhunderts), der Ahnherr der Künstlerdynastie der Kano, dessen vornehm gezeichnete und tief gefärbte Bilder auch in Japan äußerst selten geworden sind; und vor allen Dingen Sesshiu (1414—1506), der eigentliche Begründer der großen schwarz-weißen Naturmalerei in Japan, in dem Fenollosa die Zentralsonne dieses Kreises sieht. Er nennt ihn „die offene Thür, durch die alle übrigen in den siebenten Himmel des chinesischen Geistes blickten, den Bronnen, aus dem alle späteren Künstler den Trank der Unsterblichkeit getrunken".



Heiliger und Löwe. Gemälde von Tsho Densu. Nach Anderson.

Kano Masanobus Sohn, Kano Motonobu (1475—1559), aber wurde, im Sinne seines Vaters und vor allen Dingen im Geiste Sesshius weiterwirkend, der eigentliche Gründer der weitverzweigten, vielgenannten Kano-Schule, die fortan neben der Tosa-Schule die japanische Kunst beherrschte. War die Tosa-Schule, deren Hauptmeister um diese Zeit Mitsonobu hieß, die Hofschule der Mikado, so wurde die Kano-Schule die anerkannte Schule der Shogune. Ihr Haupt, Kano Motonobu, der buddhistische Heiligenbilder und chinesische Landschaften malte, wird von der rechtgläubigen japanischen Kunstgeschichte als der „Fürst aller chinesisch-japanischen Maler" bezeichnet. Fenollosa aber fühlt ihm schon einen gewissen Mangel an Wärme, Frische und Tiefe an. Die hervorragendsten Kanoschüler der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts waren Kano Sanraku und Yeitoku. Sanraku malte bereits vorzugsweise Volksszenen, durchbrach also die Schranken des Chinesentums. Von Yeitoku aber rühmt Fenollosa, daß er fast die letzte große japanische Künstlergestalt sei, deren Herz von dem inneren Feuer brenne, das sich an der Fackel des Genius der chinesischen Sung-Dynastie entzündet habe.

Bilder mancher dieser Meister des 15. und 16. Jahrhunderts sind in europäischen Sammlungen gelandet. Andere sind aus den Holzschnitten japanischer Werke bekannt. Die von Gonse veröffentlichte Landschaft Sesshius aus der Sammlung Bing in Paris (s. die Abbildung, S. 552) wird von Fenollosa als durchaus charakteristisch anerkannt. Die Andersonsche Sammlung des British Museum besitzt ein Originalbild Meitshios (Tsho Densus), das einen Heiligen mit seinem Löwen in der Einsamkeit darstellt (s. die obenstehende Abbildung), eine ganze Reihe Kakemono von Kano Motonobu, eine chinesische Landschaft von Kano Masanobu, ein Stück „Blumen und

Vögel" von Kano Utanosuke, eine Mondscheinlandschaft von Kano Sanraku und eine allegorische weibliche Gestalt von Kano Yeitoku. Auch in der Gierkeschen Sammlung des Berliner Museums für Völkerkunde sind unter anderen Sesshiu, Kano Motonobu und Kano Sanraku vertreten. Von Mitsonobu, dem Tosameister, aber besitzt die Gonsesche Sammlung in Paris die Darstellung eines Daimio zu Pferde (s. die untenstehende Abbildung)

Im 17. Jahrhundert, in dem die japanische Gesellschaft leichtlebiger und äußerlicher wurde, tritt jener hervorragend dekorative Zug der japanischen Kunst, der den Europäern zunächst in die Augen fällt, allmählich wirksamer hervor. Zunächst kam er der Baukunst zu gute, die sich unter dem Tokugawa=Shogun Yemitsu (1623—52) zu der höchsten Geschmeidigkeit und Pracht entwickelte, die sie in Japan erreicht hat. Sein Großvater Yeyas, der erste der großen Tokugawa, war 1616, vierundsiebzig Jahre alt, gestorben. Der Gedächtnistempel, den seine Nachfolger ihm zu Nikko durch Zengoro (Jingoro), den größten japanischen Baumeister und Bildner der Zeit, errichten ließen, wird allgemein als das prächtigste, eindrucksvollste Wunderwerk japanischer Baukunst geschildert. In großartigem Parkbezirk an einen natürlichen Bergabhang gelehnt, besteht er aus einer ganzen Stufenleiter von Tempelgehegen, Einzeltempeln und Pagodentürmen. Bewundernswert ist der Reichtum der Schnitzereien, mit denen besonders die geschweiften Giebelthore, mit denen aber auch die Hauptthallen des Inneren geschmückt sind. Erstaunlich ist die Genauigkeit, mit der die Zimmermannsarbeit an Pfosten, Balken, Sparren, Tragarmen, mit der aber auch die Metallarbeit der bronzenen Beschläge und Kapseln, ja der bronzenen Nagelköpfe durchgeführt ist; und berauschend ist die tiefe, satte, glühende Farbenharmonie, die alles einhüllt. An den äußeren Säulen des inneren Hauptthores (s. die Abbildung, S. 555) winden sich heilige Drachen in lebendiger Ausführung empor. An den eigentlichen Thürpfosten sprießen Mumebäume, deren Zweige sich in voller Frühlingsblütenpracht über den Sturz verbreiten.



Daimio zu Pferde. Gemälde von Mitsonobu. Nach Gonse.

Darüber ist im Fries des Thores eine große Götterversammlung dargestellt; und Pflanzengewinde und Tierverschlingungen wechseln auch an den übrigen Baugliedern mit feiner geometrischer Ornamentik ab. Die Holzbaukunst hat nirgends und niemals höhere Triumphe gefeiert als hier; und die Holzschnitzerei hat niemals Lebensvolleres geleistet als z. B. in der berühmten „schlafenden Katze" in der Totenkapelle dieses Tempels. „Wer Zengoros Schnitzereien in Nikko nicht gesehen hat, hat nichts gesehen", sagen die Japaner. Auch in Kioto aber hinterließ Zengoro Wunderwerke seiner Kunst. Hier offenbaren das geschnitzte Thor und die geschnitzte Felderdecke des Nishi Hongwanji=Tempels den ganzen Reichtum, die ganze Lebendigkeit und die ganze Weichheit seiner Holzschnitzkunst. Aus derselben Zeit stammen die dreißig Reliefstafeln an der äußeren Seite des Tempels Matsunomori in Nagasaki, die Müller=Beeck vor kurzem veröffentlicht hat. Sie rühren von Kiushiu her und stellen in sorgfältiger, natürlicher Formengabe mit stilvoller Bemalung Bilder aus dem japanischen Gewerbeleben dar. Yemitsu ließ dann vor allen Dingen Yeddo, die neue Tokugawa=Hauptstadt, mit Tempeln und Palästen schmücken. Die Bauten zu

Nikko und Kioto aber bezeichnen den Abschluß der Entwickelungsgeschichte der japanischen Baukunst; und wahrlich, ein kleiner Weg war es nicht, den sie von der einfachen Ainohütte und dem schlichten alten Shintoheiligtum bis zu den in eine Fülle farbiger Bildwerke gehüllten Prachtbauten dieser Städte durchmessen hatte.

Im Übergang zum 18. Jahrhundert trat neben der großen dekorativen Holzbildnerei die plastische Kleinkunst immer mehr in den Vordergrund. Die kleinen japanischen Bronzen dieser Zeit, die man am besten in den Pariser Sammlungen, besonders in den Museen Cernuschi und Guimet, gut aber auch in der Sammlung Oeder zu Düsseldorf studieren kann, Menschen- und Tierdarstellungen jeder Art, sind zum Teil Wunder an Lebendigkeit der Auffassung und Feinheit der Durchbildung; auch die kleine plastische Welt der Netzkes, die wir bereits kennen gelernt haben (vgl. S. 544), gewinnt erst im Laufe des 17. Jahrhunderts allmählich jene künstlerische Durchbildung, die die Netzkes des 18. Jahrhunderts zu den beliebtesten Werken der japanischen Kleinkunst gemacht hat; und dasselbe gilt von den Stichblättern der Schwerter, die bereits geschildert worden sind. Dem 17. und 18. Jahrhundert entstammen alle jene entzückenden, zum Teil mit schwerwiegenden Namen anerkannter Meister bezeichneten Ziselierarbeiten dieser Art, die den Stolz europäischer Sammlungen bilden. Der Ziseleur Kinai, dessen Stichblatt mit Langusten (s. die obere Abbildung, S. 556) aus der Sammlung Gonse in Paris stammt, gehörte noch dem 16. Jahrhundert an. Tomoyoshi und Yeïjiu, dessen Stichblatt mit Blumen (s. die untere Abbildung, S. 556) dieselbe Sammlung schmückt, aber lebten im Übergange vom 17. zum 18. Jahrhundert.



Hauptthor des Yeyas-Tempels zu Nikko. Nach Anderson. Vgl. Text, S. 554.

Auf dem Gebiete der Malerei haben die großen Schulen der Familien Kano und Tosa im 17. und 18. Jahrhundert noch viele Namen von goldenem Klange aufzuweisen. Aber das Gold erweist sich bei näherer Betrachtung immer weniger als echt. Tanyu (1601—74), der

berühmte Landschafter, zu dessen Schülern der Shogun Yemitsu selbst zählte, Naonobu (gestorben 1651) und dessen Sohn Tsunenobu (gestorben 1683) in Yeddo, Sansetsu (gestorben 1654), Sanrakus Schwiegersohn in Kioto, gelten als Leuchten der Kano-Schule; Tanyus impressionistisch stimmungsvolle Regenlandschaft aus der Sammlung Ernest Hart in London gibt unsere Abbildung S. 557 wieder. Mitsuoki (gestorben 1691), Mitsugoshi (gestorben 1772) und dessen Sohn Mitsusada (gestorben 1806) werden als Zierden der Tosa-Schule angesehen; und Werke der meisten dieser Künstler und ihrer Genossen sind auch in europäische Sammlungen übergegangen; aber ihre Kunst gehört nicht mehr der Flut-, sondern der Ebbezeit der Entwickelung ihrer Schulen an. Bezeichnend genug bringen es nur diejenigen Maler dieser Jahrhunderte zu tiefer gehender Wirkung, die den Regelzwang ihrer Schulen abstreifen, um entweder, dem dekorativen Zuge der Zeit folgend, ihre Kraft in den Dienst der Kleinkunst zu stellen oder die Augen aufzumachen und die Natur, ihre eigene Natur, die japanische Natur und das japanische Leben mit neuen Blicken zu betrachten. Zu jenen dekorativen Geistern gehören Sotatsu (blühte um 1670), der von den Kano zu den Tosa überging, einer der größten Blumenmaler und Farbenkünstler Japans, sein Zeitgenosse Kano Morikaghe, der sich in der Porzellanmalerei auszeichnete, und Sotatsus Schüler Korin (1660—1710), nach Gonse der „japanischste aller japanischen Maler", der eigentlich tonangebende Meister jener japanischen Zierkunst, die das Entzücken unserer Zeit bildet (s. die Abbildung, S. 558). Die neue natürliche Richtung aber, die bald unter dem Namen der Ukiyoye (Schule dieses Jammerthals) berühmt werden sollte, zweigte sich von der Tosa-Schule ab, die von Anfang an das Volkstümliche und Nationale gepflegt hatte. Der Gründer der neuen Schule, Mataheï, blühte gegen die Mitte des 17. Jahrhunderts. Er malte lebenswahre Typen, Gruppen und Handlungen aus dem Leben der unteren Volksklassen. Beim Kunsthändler Ketcham in New York befand sich 1896 ein Wandschirm mit der Darstellung musikalischer Damen, den Fenollosa für eines der besten Werke von Mataheïs Hand erklärte. Wenn auch ältere Tosa-, ja selbst Kanomeister, wie Kano Sanraku, ihm auf diesem Gebiete vorangegangen waren, so war er doch der erste, der die Darstellungen dieser Art zu seinem Hauptfache machte und schulbildend in Kioto mit ihnen wirkte. Sein Hauptschüler oder doch Nachfolger Hishikawa Moronobu, der erst im zweiten Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts starb, gehört zu den beliebtesten japanischen Sittenmalern dieser Zeit. Sein Kakemono in der Gierkeschen Sammlung zu Berlin, das eine Gesellschaft darstellt, die sich zu einer Bootfahrt einschifft, ist, nach Gierke, „anerkannt das beste von ihm übrig gebliebene Stück und in Japan sehr bekannt". Der dekorativen Kunst wandte auch er sich zu, indem er Muster für die Seidenmaler und Sticker Kiotos schuf; und seine Zeichnungen für den Holzschnitt verhalfen



Stichblatt mit Langusten von Kinai (16. Jahrhundert). Nach Gonse. Vgl. Text, S. 555.



Stichblatt mit Blumen von Yeïjiu. Nach Gonse. Vgl. Text, S. 555.

auch dieser Technik zur künstlerischen Vollendung. Als einer der vielseitigsten und bedeutendsten Meister dieser Zeit aber reiht sich ihnen noch Itsho (1651—1724) an, der, aus der Kano-Schule hervorgegangen, die Art der Ukiyoye frisch, keck und farbenfroh in Yeddo verbreitete. Von seiner Hand besitzt die Gierkesche Sammlung zwei Makimono, deren eines Bergwerksarbeiter, deren anderes japanische Feste schildert. Unsere Abbildung S. 559 zeigt eine ländliche Szene seiner Hand. Alle diese Meister bereiteten bereits die letzte große Blütezeit der japanischen Kunst vor, die nach der Mitte des 18. Jahrhunderts einsetzt. In den hundertundfünfzig Jahren von 1600 bis 1750 aber erhoben sich, zum Teil unter der Mitwirkung der genannten Maler, noch verschiedene der technischen Künste zu einer hohen national-japanischen Blüte.

Am engsten mit der Malerei verknüpft ist der Holzschnitt, der sich in Japan rasch zum Farbenholzschnitt herausbildete und als solcher von hier aus die Welt eroberte. Seitdem



Regenlandschaft von Tanyu. Nach Anderson. Vgl. Text, S. 556.

Fenollosa 1896 sein grundlegendes wissenschaftliches Verzeichnis der New Yorker Ausstellung japanischer Gemälde und Holzschnitte herausgab und Seidlitz 1897 seine geschichtlich und künstlerisch zusammenfassende Geschichte des japanischen Farbenholzschnittes schrieb, gehört dieser zu den am besten bekannten und gewürdigten Zweigen der Kunstgeschichte. Auch in Japan waren zu Anfang des 17. Jahrhunderts teils mit Holztafeln, teils mit beweglichen hölzernen oder kupfernen Typen schon seit einigen Jahrhunderten Bücher gedruckt worden. Ebenso waren Holzschnitte als lose Blätter im buddhistischen Tempeldienst schon seit längerer Zeit bekannt. Das erste japanische Buch mit Holzschnitten soll 1608 gedruckt worden sein. Aber erst Hishikawa Moronobus (um 1646—1714) Holzschnitte zu einem Gesellschaftsbuch, das 1682 erschien, zeigen die Holzschnitt-Technik zu künstlerischer Kraft und Klarheit gereift. Die schwarzen und weißen Massen sind mit gutem Verständnis für ihre Gegensätzlichkeit über die Flächen verteilt. Die gestaltenreichen Vorgänge werden lebendig und ausdrucksvoll in altjapanischer Herbheit geschildert.

Moronobus Schüler Okumura Masanobu, auch als Maler groß in seiner Art (gestorben 1751/52), hielt sich nur in der ersten Periode seines Schaffens an die Art seines Lehrers. Von dessen übrigen Nachfolgern auf dem Gebiete des Schwarzdrucks verwandte Tachibana

Morikuni (1670—1748), der zahlreiche illustrierte Sammelwerke als Vorlagebücher fürs Kunsthandwerk herausgab, den Holzschnitt bereits mit großer Geschicklichkeit und allseitigem Verständnis, während Nishikawa Sukenobu (1671—1760; vgl. die Abbildung, S. 549), der vor allen Dingen der zarten japanischen Frauenschönheit gerecht wurde, die Technik des Holzschnitts bereits zu veräußerlichen begann. Gleich hier sei bemerkt, daß die Meister des japanischen Holzschnitts nur die Zeichner, nicht die Schneider ihrer Blätter sind. Die Formschneider pflegen die auf dünnes Papier gezeichneten Vorlagen der Meister auf den in der Regel kirschenen Holzstock zu kleben, um sie dann mit scharfem Messer auszuschneiden. Die Bemalung der schwarzweißen Holzschnitte, die bei Moronobu selbst erst spärlich auftrat, unter seinen Nachfolgern aber weiter entwickelt wurde, gab dann den Anlaß zur Ausbildung des Farbendrucks, für den wieder chinesische Vorbilder herangezogen wurden, die leider noch nicht wissenschaftlich untersucht worden sind.



Fliegende Gänse. Zeichnung von Korin aus einem japanischen Werke. Nach Anderson. Vgl. Text, S. 556.

Als Einführer des Zweifarbendrucks in Japan gilt Nishimura Shigenaga (gestorben um 1760), der vielseitige Darsteller japanischen Männer- und Frauentreibens, als Zeitpunkt der Neuerung gilt das Jahr 1743. Neben Shigenaga bemächtigten sich des Buntdrucks sofort der schon genannte Masanobu, der erste Spezialist in der verführerischen Darstellung der Theehausschönen, und vor allen Dingen der große Torii Kiyonobu (1688 bis um 1755), der Begründer der Torii-Schule, der erste Spezialist in der geistvollen Darstellung der Schauspieler Yeddos. Als ersten Dreifarbendruck bezeichnet Fenollosa ein Blatt Shigenagas von 1759, das das Innere einer belebten Halle darstellt; nach Bing aber hätte Masanobu sich schon etwas früher in dreifarbigen Holzschnitten versucht. Der Doppelklang der älteren Zweifarbendrucke setzte sich in der Regel aus zartem Lachsrot und tiefem Tannengrün zusammen; doch machte das Schwarz des Vordrucks und das Weiß des Grundes ihn gewissermaßen gleich zum Vierklang. Seltener kommt ein bräunliches Gelb neben einem stumpfen Violett vor. Als dritte Farbe gesellte sich dem Rot und Grün zunächst ein nicht voll harmonisches Gelb, bald ein feines Graublau. Wenn der japanische Farbendruck, wie wir sehen werden, bald auch eine unendlich reichere Mannigfaltigkeit von Tönen, einschließlich der Gold- und Silberpressung, beherrschen lernte, so übt doch gerade die feine Herbheit der wenigen Farben der früheren Zeit einen besonderen künstlerischen Reiz auf unser Auge aus; und wenn man dieser ganzen, an sich hohlen Schauspieler- und Dirnenkunst mit ihren langnasigen, kalten Gesichtszügen und ihren verrenkten Körperformen auch zunächst nur vom Standpunkt der Technik und der Farbengebung Geschmack abgewinnen mag, so läßt sich doch nicht leugnen, daß auch die idealeren Seiten des japanischen Schauspiel- und Theehaustreibens in den besten dieser Blätter leise und duftig anklingen.

Der Holzschnitt aber war nicht die einzige Technik, die um diese Zeit in Japan blühte. Im Übergang zum 18. Jahrhundert stellte Korin, der schon erwähnte „japanischste aller japanischen Maler", sich hauptsächlich in den Dienst der Lackmalerei. Besonders sein Goldlack

mit Einlagen von Zinn, Blei oder Silber ist von eigenartigster Schönheit; und wie Korin in Kioto, stellt Ritsuo in Yeddo die Lackkunst auf national-japanischen Boden.

Endlich die Kunsttöpferei. Sie nahm in ganz Japan einen neuen Aufschwung, seit der Shogun Hideyoshi von seinen siegreichen Feldzügen nach Korea (1592 und 1597) eine Anzahl geschickter Töpfer nach Japan entführt und in verschiedenen Provinzen seines Reiches angesiedelt hatte. Neben die glasierten Thonwaren, die nach wie vor der Stolz Japans sind, treten jetzt die eigentlichen, den chinesischen nachgebildeten Porzellane. Den Japanern gelang es teils mit Hilfe der Koreaner, teils durch eigene Studien in China, wenigstens hundert Jahre früher als den Europäern, die Geheimnisse der chinesischen Porzellanfabriken zu ergründen. Schon ins



Ländliche Szene. Malerei von Itsho. Nach Bing. Vgl. Text, S. 557.

16. Jahrhundert fallen die Anfänge japanischer Porzellanerzeugung in der Provinz Hizen. Aber erst um die Mitte des 17. Jahrhunderts lernten die Japaner das Verfahren, mit glasigen Farben auf die Glasur zu malen. Nun entstanden in Arita (Provinz Hizen) jene gewaltigen Porzellanwerkstätten, die zunächst natürlich für die Gebrauchsbedürfnisse der Japaner, bald aber auch für die Luxusbedürfnisse der Europäer arbeiteten und für ihre Ware einen starken Absatz im fernen Westen der Alten Welt fanden. Wie nach der Provinz Hizen und dem Fabrikort Arita werden diese Erzeugnisse auch nach dem Ausfuhrhafen Imari genannt. In Europa sind sie besonders reich in den Museen von Leiden und Dresden vertreten. Seit Ernst Zimmermann die Dresdener Sammlung untersucht und neu geordnet hat, wissen wir, daß sie nicht nur, wie man neuerdings eine Zeitlang annahm, reich an jenen gleich in ganzen Sätzen zu dreien oder fünfen hergestellten, im Farbendreiklang blau, rot, gold strahlenden Prunkvasen ist, die, nur für die Ausfuhr bestimmt, in Japan kaum als japanisches Gut angesehen werden, sondern auch treffliche Beispiele älterer, besserer, für die Japaner selbst hergestellter Porzellane besitzt. In einer ersten Gruppe, deren Hauptstück eine 56 cm breite Schale ist, herrschen ein helles Blau, ein helles bläuliches Grün und etwas Eisenrot. Der zweiten Gruppe, deren Blumen, Landschaften und

Ranken, durch deckende, lineare Grundmuster verbunden, in leuchtendem, lackartigem Rot und tiefem Blau glänzen, gehören nur Schalen und Deckeltassen an. Unter dem Blauporzellan einer dritten, bisher in Dresden für chinesisch gehaltenen Gruppe ragen zwei Schalen in Blumenkelchform hervor. „Das Kobaltblau", sagt Zimmermann, „erreicht zwar nie die Kraft und Tiefe wie in den besten Leistungen der chinesischen Kunst, übertrifft diese aber bei weitem durch das Raffinement seiner künstlerischen Verwendung." Zu den japanischen Porzellanen, die die Japaner selbst kauften und schätzten, gehören vor allen Dingen die Gefäße von Kutani in der Provinz Kaga. Die Vorlagen für die reizvollen Schmelzmalereien des Kutaniporzellans, die in der prächtigen Zusammenstellung von Smaragdgrün, Strohgelb und Violett über die schwarzen Zeichnungen gelegt wurden, pflegte kein geringerer als Kano Tanyus bester Schüler, Morikaghe, zu liefern. Man sehe die prächtige Frühlingslandschaft auf der nebenstehend abgebildeten Schüssel aus der Sammlung Gonse in Paris.



Japanische Porzellanschüssel von Morikaghe.
Nach Gonse.

Die hauptsächlichsten Werkstätten für farbig glasiertes Steinzeug aber entstanden jetzt in Kioto und in Satsuma. Die glasierte Thonware von Kioto ist in ihrer geistvollen Derbheit, ihrer impressionistischen Bemalung, ihrer tiefen, satten und schlichten Farbensprache das höchste Entzücken der Kenner. Ein Stückchen bleibt immer unglasiert, um den Thon zu zeigen. Der Ablauf und die Tropfung der Glasur werden manchmal im dekorativen Sinne stilistisch verwertet. Die landschaftlichen Motive der Ziermalerei sind stets der Technik entsprechend stilisiert. Die Entwickelung knüpft in Kioto auch an berühmte Künstlernamen an. Der Maler Ninsei, der um die Mitte des 17. Jahrhunderts lebte, gilt auf diesem Gebiete als der große Meister, der die japanische Kunst von chinesischem und koreanischem Einflusse befreite. Auf ihn wird der köstliche Farbendreiklang gold-blau-grün auf rahmfarbenem Grunde zurückgeführt, der vielen Gefäßen der Werkstätten von Kioto einen so eigenartigen Reiz verleiht. Ninseis Erfindungsreichtum bewährte sich in den Formen seiner Gefäße, wie in den kleinen plastischen Bildwerken, die er schuf. Sein nebenstehend abgebildetes Gefäß ist einem illustrierten japanischen Werke entlehnt. In der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts aber nahm Korins jüngerer Bruder und Schüler Kenzan (1661—1742), dem Brinckmann vor kurzem eine besondere Schrift gewidmet hat, als japanischer Zierkünstler eine nicht minder bevorzugte Stellung in Kioto ein als Korin selbst auf dem Gebiete der Lackkunst. Gerade er schuf Töpfe und Geräte für den Gebrauch der Theegesellschaften; gerade er verband eine



Kioto-Ware. Thongefäß von Ninsei. Nach Bing.

rasche und doch tiefe landschaftliche Naturanschauung mit außerordentlichem technischen Stilgefühl; gerade sein Farbensinn, der oft smaragdgrüne Flächen betont, ist von einer Wucht und Pracht, die ihresgleichen suchen. Eine der erlesensten, wenn auch nicht größten öffentlichen Sammlungen von Kioto-Waren dieser Art besitzt das hamburgische Museum für Kunst und Gewerbe.

In der Provinz Satsuma endlich haben die koreanischen Überlieferungen sich am längsten erhalten. Die echte und unechte moderne Satsuma-Ware, die, jüngsten Ursprungs, Europa gegenwärtig ebenso überschwemmt wie das Hizenporzellan im vorigen Jahrhundert, braucht uns den Geschmack an dem echten alten „Satsuma" nicht zu verderben. Das schönste „Alt-Satsuma" ist, wie Brinckmann sagt, „jene edle Ware, deren rahmweiße oder elfenbeinfarbene, fein und gleichmäßig gekrackte Glasur anderthalb Jahrhunderte den einzigen Schmuck des nur zu kleinen Gefäßen verarbeiteten Satsuma-Thones bildete, später aber einen so köstlichen Grund für die zarten goldenen und farbigen Malereien des echten Nishiki-de-Satsuma (Brokatmalens) darbot". Das nebenstehend abgebildete Gefäß dieser Art gehört der Sammlung Bing in Paris.


Alte Satsuma-Vase. Nach Gonse.

4. Die japanische Kunst von 1750—1850 n. Chr.

Die letzte große Blütezeit japanischer Kunst beginnt um die Mitte des 18. und endet mit dem zweiten Drittel des 19. Jahrhunderts. Der volkstümliche Realismus dieser Zeit bezeichnet in manchen Beziehungen einen Höhepunkt der nationalen Entwickelung der japanischen Kunst; und wenn neuere Forscher auch nur die Kunst der ersten Hälfte dieses Zeitraums als vollberechtigt japanisch gelten lassen, die Kunst seiner zweiten Hälfte, in der der anfangs in Europa vergötterte Hokusai hervortritt, schon als angekränkelt von europäischer Raumauffassung und europäischem Naturgefühl bezeichnen, so können wir die Berechtigung dieser Scheidung doch nur teilweise zugestehen. Die absichtlichen Nachahmungen europäischer Kunst kommen für uns überhaupt nicht in Betracht. Die Anwendung europäischer Anilinfarben bezeichnet auch in unseren Augen einen unverzeihlichen Rückschritt. Wenn aber die klugen Augen der Japaner jetzt allmählich entdeckten, daß es noch eine richtigere Perspektive, noch eine bessere Anatomie gab, als den Chinesen bekannt gewesen, so können wir ihren Künstlern um so weniger verdenken, daß sie von diesen Entdeckungen einen mäßigen Gebrauch machten, als sie damit keineswegs aufhörten, ihre ostasiatische Natur mit ostasiatischen Augen anzusehen. Auch beginnen diese Entdeckungen thatsächlich schon in der ersten Hälfte dieses Zeitraums. Shunsho, Harunobu und Kiyonaga haben in ihrer allerdings stilvollen Art dem neuen Raum- und Formgefühl kaum geringere Zugeständnisse gemacht, als Hokusai und seine Mitstreber, deren Naturgefühl ihr Stilgefühl überwog, es später in ihrer Art gethan haben.


Die Dichterin Komati. Netzke des älteren Miwa. Nach Gonse.

Die Kleinkunst, in der die Künstlernamen immer häufiger werden, beherrscht nach wie vor das japanische Leben. Die Netzke unserer Abbildungen gehören erst dieser Zeit, die „alte Dichterin Komati" des älteren Miwa aus der Sammlung Dreyfus in Paris (s. die obenstehende Abbildung)

gehört der Mitte, die „Schnecke" von Tadatoshi aus der Sammlung Bing (vgl. S. 514) dem Ende des 18. Jahrhunderts an. Die japanische Kleinkunst dieser Zeit aber wird ihrerseits von der realistischen Malerei beherrscht, deren bedeutendste Vertreter unzählige Vorlagen fürs Kunstgewerbe schufen. Die Malerei war die führende Kunst auch dieses Zeitraums; und der Malerei schloß der Farbenholzschnitt sich jetzt enger an als je. Die berühmtesten Maler der Zeit sind zugleich die berühmtesten Meister des Farbenholzschnitts.

Meise und Käfer. Malerei von Okio. Nach Gonse.

Die Shijo-Schule, deren Sitz Kioto war — sie hatte ihren Namen von einer Straße Kiotos —, und die moderne Ukiyoye, die eigentliche volkstümliche Schule — auch Vulgärschule oder Kunsthandwerkerschule genannt —, deren Hauptsitz Yeddo war, strebten in annähernd paralleler Richtung verwandten Zielen zu. Doch benutzte die Shijo-Schule bei diesem Streben vorzugsweise noch die von den Chinesen gebahnten Geleise, während die Ukiyoye sich auch ihre Bahnen selber schuf.

Die vier Großmeister der Shijo-Schule sind Okio (1733—95), Goshun (eigentlich Gekkei, auch Yenzan genannt; 1741—1811), Sosen von Osaka (1747—1821) und Yosai (1787—1871). Ein fünfter, Ganku (1749—1838), reiht sich ihnen nur mittelbar an. Okio war von dem chinesischen Stile Nan-Pings, der sich damals in Nagasaki niedergelassen hatte, ausgegangen, erreichte aber durch strengstes Naturstudium, besonders in der Darstellung von Vögeln, Insekten, Fischen und Blumen, eine durchaus nationale, mit miniaturartiger Feinheit verbundene Unmittelbarkeit der Wirkung. Sein oben wiedergegebenes Bild aus der Sammlung Gonse in Paris gibt ein schlichtes Beispiel seiner Art. Goshun kam von der Kano-Schule her, rankte sich aber an Okio zu höherem und freierem Schwunge empor. Er ist ein Landschaftsmaler von großer Frische und Natürlichkeit, wenn auch noch von chinesischer Grundauffassung; er lieferte Vorlagen für die Sticker Kiotos und wurde besonders durch die Heranbildung von Schülern der einflußreichste Meister der Shijo-Schule. Sosen war der große Tiermaler dieser Schule. Vor allen Dingen hat er den japanischen Affen in den Wäldern des Südens bei allen seinen Spielen und Sprüngen belauscht. Nach Anderson stellen neun Zehntel seiner Bilder Affen dar. Zum Teil von flüchtiger Breite, zum Teil von zartester Feinheit der Durchführung, verbinden sie große Frische der Naturbeobachtung mit köstlicher Unmittelbarkeit des künstlerischen Reizes. Sein S. 563 abgebildeter Affe der Sammlung Gonse kennzeichnet ihn zur Genüge. Yosai ist der eigentliche Figurenmaler dieser Schule, zugleich einer der bekanntesten japanischen Künstler des 19. Jahrhunderts. Aus der Kano-Schule hervorgegangen, zur Shijo-Schule übergegangen, widmete er sich besonders geschichtlichen Trachtenstudien. Zugleich ist er einer der wenigen Angehörigen der Shijo-Schule, die für den Holzschnitt arbeiteten. Sein großes zwanzigbändiges Werk „Zenken kojitsu" stellt die Helden Japans bei ihren Thaten, die Dichter und Denker des Sonnenaufgangs-Reiches in ihrem Trachten und

Träumen dar. In seinem Stil ist wenig Chinesisches zurückgeblieben, vielleicht aber schon wirklich zu absichtlich Europäisches aufgenommen. Ganku endlich, der eine große eigene Schule in Kioto gründete, knüpfte mit seinen Darstellungen, besonders mit seinen berühmten schwarzweißen Tierbildern, wieder unmittelbar an die chinesischen Meister der Sung-Dynastie an. Alle diese Künstler sind, wie die folgenden, im British Museum und in französischen Sammlungen reichlich und zum Teil vorzüglich, weniger gut in der Gierkeschen Sammlung zu Berlin, am besten in den großen amerikanischen Sammlungen, besonders im Museum zu Boston, vertreten.

Die Entwickelung der Ukiyoye haben wir bereits bis gegen die Mitte des 18. Jahrhunderts verfolgt. Die Schauspieler und die Modeschönheiten der Hauptstadt der Shogune darzustellen, hatte sie sich damals zur Hauptaufgabe gemacht; und den Farbenholzschnitt hatte sie sich zur Vervielfältigung und Verbreitung ihrer Schöpfungen herangezogen.

Im Vordergrunde der Dreifarbenkunst stehen bald nach der Mitte des 18. Jahrhunderts Ishikawa Toyonobu (gestorben 1789), der Schüler Shigenagas, der das Gelb als dritte Farbe mit dem Blau vertauschte, und Torii Kiyomitsu (gestorben etwa 1765), der neben der Verewigung des Schauspielertreibens auch die Darstellung von Badeszenen und anderen Vorgängen des täglichen Lebens im Sinne der Ukiyoye pflegte. Als Kiyomitsus Laufbahn sich ihrem Ende zuneigte, aber betrat Harunobu als kühner Neuerer den Plan.

Suzuki Harunobu (gestorben um 1779), der Schüler Shigenagas, der sich für zu gut hielt, Schauspieler darzustellen, mit um so größerer Vorliebe aber die schönen Verführerinnen Yeddos nachbildete, spielt eine Hauptrolle in der Geschichte des Farbenholzschnitts. Indem er seit 1765 fünf, sechs und mehr Platten anwandte, führte er den Farbenholzschnitt zu seiner technischen Vollendung. Seidlitz bezeichnet ihn daher als den ersten „Modernen“. Seine Besonderheit, den Grund des Blattes ganz zu decken, führte ihn auch in der Perspektive weiter als die meisten seiner Zeitgenossen. Doch stehen seine Farben immer noch schlicht flächenhaft wie zellenschmelzartig nebeneinander. Harunobu gilt auch als Erfinder der mit reizenden malerischen Einfällen und reichem Gold- und Silberdruck geschmückten Gelegenheits-, namentlich Neujahrskarten, die in Japan unter dem Namen Surimono mit Vorliebe verschenkt und in Europa leidenschaftlich gesammelt werden. Unsere Farbentafel bei S. 546 gibt einen der Holzschnitte des Meisters nach dem Originalblatte des Dresdener Kupferstichkabinetts wieder. Er stellt eine Sängerin dar, der ein Diener ihre Instrumente nachträgt.



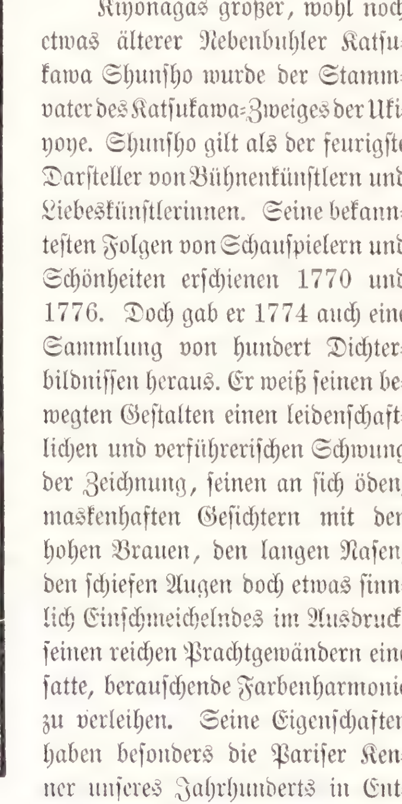
Affe. Gemälde von Sosen. Nach Gonse.
Vgl. Text, S. 562.

Nach Harunobu bezeichnen Shigemasa, dessen seltene, aber vielseitige Darstellungen sich durch die Reinheit ihrer Umrisse auszeichnen, Koriusai, der Meister farbenprächtiger Sittenbilder und Tierdarstellungen, Kiyonaga (1750—1814), der Vertreter des „einfach Großen und Schönen“, und Shunsho (gestorben 1792), der eigentliche Beherrscher der

Schauspielerdarstellungen, die Höhepunkte der Ukiyoye in der ersten Hälfte dieses Zeitraums, die nahezu mit der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts zusammenfällt. Torii Kiyonaga wird von den meisten Kennern der japanischen Kunstgeschichte geradezu als der größte Meister des Farbenholzschnittes gepriesen. Die Schauspieler- und Frauenblätter seiner Hand sind noch reiner in den Umrissen, noch klarer in den Farbentönen als diejenigen Harunobus. Grauviolett, Lachsrot, Gelb und ein mattes Grün verleihen einigen seiner Blätter einen zarten Farbenvierklang. Er ist der eigentliche Klassiker dieses Kunstzweiges.



Japanische Turner. Holzschnitt von Hokusai. Nach Bing. Vgl. Text, S. 566.



Kiyonagas großer, wohl noch etwas älterer Nebenbuhler Katsukawa Shunsho wurde der Stammvater des Katsukawa-Zweiges der Ukiyoye. Shunsho gilt als der feurigste Darsteller von Bühnenkünstlern und Liebeskünstlerinnen. Seine bekanntesten Folgen von Schauspielern und Schönheiten erschienen 1770 und 1776. Doch gab er 1774 auch eine Sammlung von hundert Dichterbildnissen heraus. Er weiß seinen bewegten Gestalten einen leidenschaftlichen und verführerischen Schwung der Zeichnung, seinen an sich öden, maskenhaften Gesichtern mit den hohen Brauen, den langen Nasen, den schiefen Augen doch etwas sinnlich Einschmeichelndes im Ausdruck, seinen reichen Prachtgewändern eine satte, berauschende Farbenharmonie zu verleihen. Seine Eigenschaften haben besonders die Pariser Kenner unseres Jahrhunderts in Entzücken versetzt.

Vom Anschluß an Kiyonagas Stil ging der vielgenannte Utamaro (1754—97) aus, dem Ed. de Goncourt schon 1886 eine Monographie gewidmet hat. Aber Utamaro wurde im Vergleich zu Kiyonaga doch bald zu dem Manieristen, der dem Klassiker folgte. Er zog die Gestalten und Gesichter in die Länge, gab seinen Frauen krankhaft gebrechliche Bewegungen und breitete eine schwärmerische Sinnlichkeit, die ihn als Meister des Verfalles kennzeichnet, über seine Blätter aus.

Auch als Maler sind diese zuletzt genannten fünf Meister bekannt. Auf der New Yorker Ausstellung von 1896 waren sie alle mit Gemälden vertreten. Von Shigemasa war z. B. ein Kakemono aus Fenollosas Besitze dort zu sehen, das eine belebte Landstraße vor Reisfeldern darstellt. Fenollosa sagt, es gäbe keine Ukiyoyelandschaft, die den Kenner Japans mit solchem Heimweh nach dem Lande der Götter erfülle, wie diese. Von Koriusai war eine große Wandschirmtafel

ausgestellt, die ein altes Mütterchen, eine frühere Tänzerin, mit einer Laterne und einem Bündel verbildlichte. Fenollosa sagt, es sei eines der köstlichsten Werke des Meisters. Kiyonaga war mit einem Bilde von 1781 aus der Sammlung Vanderbilt vertreten, das drei Mädchen am Flußufer darstellte, und mit einem Bilde von 1789 aus der Sammlung Fenollosas, das ein Mädchen in hellrotem Kleide unter einem Weidenbaume zeigte. Von jenem sagt Fenollosa, seine atmosphärische Stimmung spotte jeder Beschreibung, von diesem hebt er die niegesehene Eigenart der roten Farbe hervor. Von Shunsho war ein Kakemono aus Fenollosas Besitz ausgestellt, das eine Dame beim Ankleiden und auffallenderweise schon ihr Gegenbild im Spiegel wiedergab. Utamaro endlich war unter anderem mit einem Gemälde aus der Sammlung Vanderbilt vertreten, das zwei vom Baden kommende Mädchen verherrlichte; einen „Triumph der Malerei", nennt Fenollosa es, „und ganz sein eigen".



Kranich und Fujiberg. Holzschnitt von Hokusai. Nach Brinckmann. Vgl. Text, S. 566.

Etwas jünger als Shunsho war **Utagawa Toyoharu**, der Stamm des Utagawa-Zweiges der Schule. Utagawa Toyoharu, der erst zu Anfang des 19. Jahrhunderts starb, malte vorzugsweise figurenreiche Innenraum-Vorgänge, besonders Vorgänge in Theatern und Theehäusern, die er trotz ihres Figurenreichtums klar anzuordnen, reich und warm zu tönen und mit Zügen eines zartbesaiteten Gemütslebens auszustatten verstand. Auf der New Yorker Ausstellung sah man vier Gemälde seiner Hand.

Shunsho und Toyoharu sind die Stammväter der meisten berühmten Ukiyoyekünstler des 19. Jahrhunderts geworden. Allmählich erweiterte sich nunmehr das Darstellungsgebiet der Schule. In beliebten Lesebüchern waren schon längst Vorgänge aus Dichtungen, aus Novellen, aus allen Lebenskreisen neben den Lieblingen aus den Schauspiel- und Theehäusern abgebildet worden. Die Abbildungen der Reisebücher brachten reichbelebte Städte-Ansichten, Strandszenen und Berglandschaften in großer Fülle hinzu. Bald wurden aber auch in losen Blätterfolgen und Einzelblättern alle möglichen Bilder des täglichen Lebens und heimische Landschaften in den eigentümlichen Reizen aller Jahreszeiten dargestellt.

Shunshos Hauptschüler war **Hokusai**, der bis in unser Jahrzehnt herein in Europa am meisten genannte und am höchsten gepriesene japanische Künstler. Zu Yeddo 1760 geboren und 1849 gestorben, hat er, in fast neunzigjährigem Leben rastlos thätig, eine unglaubliche Fülle von Gemälden, Zeichnungen, hauptsächlich aber Holzschnitten geschaffen. Seine Gemälde sind verhältnismäßig selten. Doch besitzt das British Museum einen großen Seidenkakemono seiner Hand mit einem Bilde aus der japanischen Heldensage, keck, groß, etwas barock in der Zeichnung, etwas schwer in der Färbung. Neben einer Reihe leichter hingeworfenen Studien besitzt die Gierkesche Sammlung in Berlin zwei kleine Blätter mit sittenbildlichen Darstellungen von Hokusai, und auch in den englischen und französischen Privatsammlungen kann man einige Gemälde seiner

Hand kennen lernen. Besonders reich aber ist er auch mit Gemälden in den großen amerikanischen Sammlungen vertreten. Auf der New Yorker Ausstellung kamen 1896 mehr denn ein Dutzend zum Vorschein. Von den lebensgroßen Frauengruppen auf einem Wandschirm (damals noch in Ketchams Besitz) sagt Fenollosa: „Es gibt keinen europäischen Meister von Dürer und Tizian an, durch Velazquez hindurch bis zu Sargent und Whistler, der dieses Werk nicht als eines der hervorragenden Meisterwerke der Welt begrüßt haben würde."

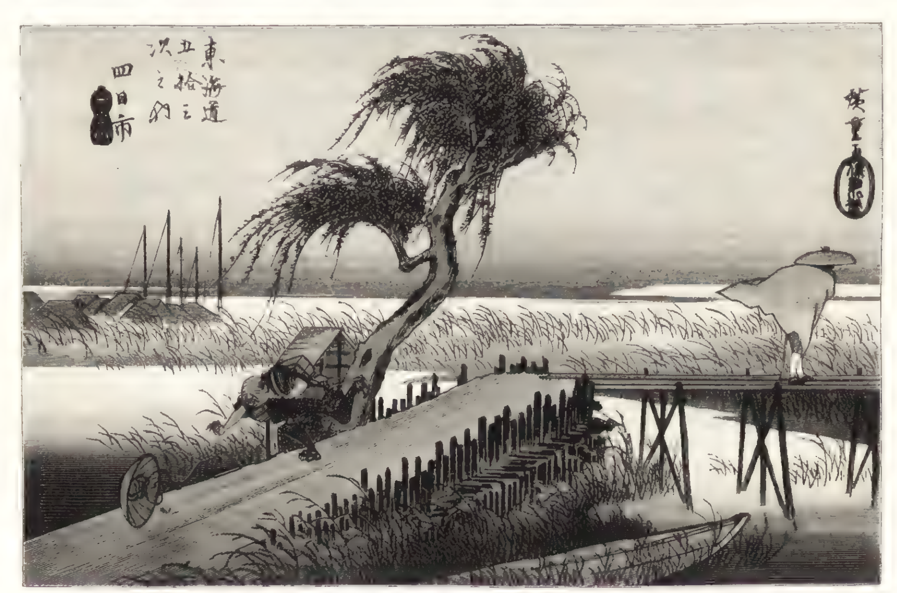
In seiner ganzen Eigenart und Vielseitigkeit aber tritt auch Hokusai uns in seinen Holzschnitten entgegen, deren Studium seit Durets Aufsatz von 1882 solche Fortschritte gemacht hat, daß man in Europa und Amerika bereits kritische Verzeichnisse seiner Blätter aufstellt. Hokusai gehört nicht zu den frühreifen Künstlern. Wie er sich aus dürftigen Anfängen entwickelt hat, ist schwer zu verfolgen. Schon hatte er unzählige Romane, Gedichte, Geschichtswerke mit Abbildungen versehen, als er, vierzigjährig, 1799, 1800 und 1802 seine feingestimmten, durch den Farbendreiklang Feuerrot, Goldgelb, Mattgrün berühmten Ansichten aus Yeddo und seiner Umgebung in Farbenholzschnitt herausgab. Schon hatte er das fünfzigste Lebensjahr hinter sich, als er die Herausgabe der Man-gua, der Sammlung flüchtiger Skizzen aus allen Gebieten der Vergangenheit und der Gegenwart, vornehmlich aber aus dem täglichen Leben seines eigenen Volkes unternahm, eines Werkes, das ihn wenigstens in seinen Kreisen mit einem Schlage zu dem berühmtesten Künstler Japans machte. Der erste der vierzehn Bände dieses Riesenwerkes, das eine unerschöpfliche Fülle künstlerischer Anschauung und Anregung in höchstens mit drei Platten gedruckten, leicht getonten Holzschnitten bietet, erschien 1812, der letzte 1849 (s. die Abbildung, S. 564). Beschäftigte ihn dieses Werk also während der letzten vierzig Jahre seines langen Lebens, so entstanden nebenher in dieser



Fischer mit Schirm. Zeichnung von Hokkei. Nach der „Gazette des Beaux Arts." Vgl. Text, S. 567.

Zeit auch alle übrigen berühmten Werke seiner Hand. Von den in der ostasiatischen Kunst so beliebten Folgen berühmter Männer und Frauen der Vergangenheit seien die „chinesischen Helden und Heldinnen" von 1829, die „japanischen Feldherren" von 1834, die „japanischen Helden" von 1836 hervorgehoben; von seinen landschaftlichen Blättern erfreuen sich besonderen Ruhmes die 1835—37 mit zwei Platten gedruckten „hundert Ansichten des Fujiberges", der als ein Zeuge der Ewigkeit unwandelbar auf das wechselnde, vergängliche Menschentreiben herabblickt (s. die Abbildung, S. 565), die sechsunddreißig in reicheren Farben glänzenden Ansichten desselben Berges und die acht farbigen Ansichten des leuchtenden Biwasees; von seinen Vorlagen für Künstler und Handwerker müssen das Menschen-Zeichenbuch von 1815, das Kunsthandwerkerbuch von 1835 und die Vorlagen für Zimmerleute und Holzschnitzer von 1836 genannt werden. Man sieht, an Vielseitigkeit hat es Hokusai nicht leicht jemand zuvorgethan; und an Unmittelbarkeit der Erfassung jedes Gegenstandes von seiner charakteristischsten und natürlichsten Seite, an Keckheit und Sicherheit der Zeichnung, an nationaler Eigenart des malerischen Stilgefühls, das ihn auch bei den schlichtesten Naturstudien nicht verläßt, kommt ihm in Japan, was man auch dagegen sagen mag, nicht leicht einer gleich. Hat er sich im Verständnis der Perspektive, der Verkürzungen, der Anatomie, des Helldunkels auch nur allmählich und, von der Perspektive

abgesehen, kaum merklich von den ostasiatischen Anschauungen, in denen er aufgewachsen, entfernt, so hat er doch mit dem kalligraphischen Stil im Sinne jener zehn vorschriftsmäßigen klassischen Pinselführungen (vgl. S. 545) gründlich gebrochen. In geistiger Beziehung aber strömen Hokusais Werke zwar keine besondere Weihe oder Gedankentiefe, wohl aber Wahrheitsliebe, feinen Geschmack, seelisches Naturgefühl und oft genug jenen überlegenen Humor aus, der alles belächelt, weil er alles durchschaut. Jedenfalls war auch Hokusai nach unserem Gefühl durch und durch Künstler und durch und durch Japaner, wenn auch eben ein Japaner des 19. Jahrhunderts. Als bedeutendster Schüler Hokusais gilt Hokkei, dessen S. 566 abgebildete Zeichnung eines Fischers sich im Besitze Th. Durets in Paris befand. Auch als Holzschneider trat Hokkei in Hokusais Fußtapfen: die Hokkei Man-gua ist eine Nachahmung der Hokusai Man-gua.



Sturm. Farbenholzschnitt von Hiroshige. Nach dem Originalblatt im Dresdener Kupferstichkabinett. Vgl. Text, S. 568.

Neben diesem Stamm Katsagawa Shunshos müssen wir aber auch den Stamm Utagawa Toyoharus noch etwas weiter verfolgen. Gleich sein Schüler Utagawa Toyokuni (1772–1828), den Gonse „den großen" nennt, und den selbst Fenollosa schon 1884 rühmte, war noch einer der beliebtesten Farbendruckkünstler der Ukiyoye. Ihm wird die Einführung des Purpurs in die Farbentonleiter des Holzschnitts zugeschrieben. Sein Bruder Utagawa Toyohiro (gestorben 1828) zeichnete sich, außer durch seine Buchillustrationen, durch seine landschaftlichen Farbendruckblätter aus; und seine Landschaften ragen durch eine richtigere Perspektive, als die japanische Kunst sie bis dahin gekannt, zugleich aber durch einen echt japanischen Impressionismus hervor. Ein Strandbild seiner Hand unterdrückt z. B. die Horizontlinie des Meeres, läßt sie aber durch ein paar auf ihrer Höhe angebrachte ferne Segel vollständig empfinden. Toyohiro spielt in der Entwickelungsgeschichte japanischer Landschaftskunst auch als Lehrer Hiroshiges, des am meisten fortgeschrittenen aller japanischen Landschafter, eine Rolle. Hiroshige lebte von 1797 bis 1858 und begründete seinen Ruhm hauptsächlich durch die landschaftlichen Einzelblätter, die er herausgab. Wenn gerade bei ihm europäische Perspektive, europäische Schattengabe und europäische Wasserspiegelung zum Durchbruch zu kommen scheinen, so thun diese immer

auch noch nicht voll verstandenen technischen Fortschritte dem kräftig dekorativen japanischen Grundgefühl seiner Naturanschauung doch keinen Abbruch (s. die Abbildung, S. 567). Stellt er z. B. blaue Riesenwellen dar, die sich an der Küste brechen, so zeichnet er den Schaum mit alt-ornamentalem Wellenschema; und seine tiefblauen Tages- oder tiefroten Abendhimmel zeigen verstärkte Naturfarben im Sinne dekorativer Vereinfachung und Betonung der Wirkung. Im 19. Jahrhundert konnte auch die japanische Kunst keine andere Wendung nehmen als diese.

Die Entwickelung der japanischen, ja der ostasiatischen Kunst ist damit an einem Endpunkt angelangt. Dem Japan, dem es nach fünfundzwanzigjähriger Hingabe an europäische Wissenschaft und Technik spielend gelang, sich das chinesische Riesenreich besiegt zu Füßen zu legen, wird es auch unmöglich sein, sich jemals wieder der Vorherrschaft der chinesischen Kunstanschauung zu beugen. Es fragt sich nur, ob seine künstlerischen Kräfte ausreichen werden, einerseits an seiner nationalen Zierkunst, der europäische Weisheit nichts hinzuzufügen hat, unverbrüchlich festzuhalten, anderseits seine freie Kunst, ohne seinem ostasiatischen und national-japanischen Empfinden untreu zu werden, auf dem naturwissenschaftlichen Boden europäischer Kunsterkenntnis (Anatomie, Perspektive u. s. w.) neue Wurzeln treiben zu lassen.

Die große indisch-ostasiatische Gesamtkunst steht als solche der großen westasiatisch-europäischen Gesamtkunst gegenüber, die, älter als jene, zu allen Zeiten, heidnischen, christlichen und mohammedanischen, in vielfacher, noch nicht in allen Stücken völlig erkennbarer Weise auf sie eingewirkt, ihrem nationalen Grundgepräge aber weder in Indien noch in Tibet, weder in China noch in Japan Abbruch gethan hat. Die vorbuddhistische indische Kunst, von der sich nur poetische Erinnerungen erhalten haben, und die vorbuddhistische chinesische Kunst, die wir, außer aus alten Bronzegefäßen, fast nur aus den Aufzeichnungen der chinesischen Geschichtschreiber kennen, werden so verschieden gewesen sein wie arische und mongolische Geistesart überhaupt. Indem Indien bald nach der Einführung des Buddhismus zur Steinbaukunst und Steinplastik überging, that es den entscheidenden Schritt zur monumentalen Entwickelung seiner Kunst, durch den es sich in künstlerischer Beziehung vollends von China, in dem die Kalligraphie und die Kleinkunst tonangebend blieben, entfernte. Dann aber ergoß die darstellende buddhistische Kunst Indiens, deren Hauptkraft in der nicht ohne griechisch-römische Zuflüsse erfolgten Entwickelung der Typen der Götter und Heiligen und deren Zusammenordnung zu erzählenden Bildwerken lag, sich in breitem Strome vom Norden Indiens nach Tibet, nach China, von hier nach Korea und nach Japan, überall die fremden Gefilde befruchtend, ohne sie zu überschwemmen oder sich selbst in ihnen zu verlieren. Die buddhistisch-brahmanische Monumentalkunst Indiens aber verbreitete sich über den Südosten Asiens bis zu den fernsten Inseln des Archipelagus und erzeugte in Hinterindien wie in Java, neue Kräfte aus dem neuen Boden saugend, Wunderwerke von einer Wucht und einer phantasievollen Größe, wie sie sie kaum im Mutterlande hervorgebracht hatte. Inzwischen erwuchs die an sich nüchterne und kleinliche chinesische Nationalkunst zu einem stattlichen Baume, dessen schönsten Blüten es weder an Formenadel noch an zartem, seelischem Dufte fehlte; und dieser Blütenbaum der chinesischen Kunst verbreitete seine Zweige über Korea und Japan und zeitigte besonders über Japan reife Früchte köstlicher Art, bis gerade hier in seinem Schatten neue, einheimische Triebe emporsprossen, die den Boden mit frischem, saftigem Grün bedeckten, aber erst als die Zweige des alternden chinesischen Baumes verdorrten und abstarben, in eigener Kraft neben diesem gen Himmel strebten.

Siebentes Buch.

Die Kunst des Islam.

I. Die Kunst des Islam westlich vom Euphrat.

1. Die Hauptzüge der Kunst des Islam.

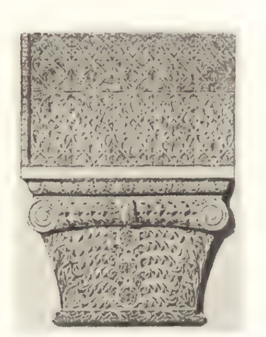
Der Glaube an einen einzigen unsichtbaren Gott, den in Menschengestalt darzustellen Sünde ist, die Überzeugung von der unabwendbaren Vorausbestimmung des Geschickes, das jedes Einzelnen hienieden wartet, und die Hoffnung auf ein ewiges Leben, in dem der Gerechte durch tausend Sinnenfreuden für alle irdischen Entbehrungen entschädigt wird, diese drei Sterne leuchteten den Heerscharen der Araber voran, als sie gleich im 7. Jahrhundert n. Chr. die halbe Welt für sich und die Lehre ihres Propheten eroberten. Mohammed starb 632. Ein viertel Jahrhundert später waren Ägypten, Syrien, Mesopotamien, Armenien, Persien und Rhodos der arabischen Herrschaft unterworfen. Der ganze Norden Afrikas folgte wie von selbst; und als die Omayyaden, die erblichen Khalifen, deren Herrschersitz Damaskus war, um 750 n. Chr. von den Abbasiden gestürzt wurden, flüchtete Abd-er-Rahman, der letzte seines Hauses, nach Spanien und gründete hier das selbständige Khalifat Córdova. Die Abbasiden aber, die das arabische Reich von 750 bis 1258 beherrschten, verlegten ihre Residenz von Damaskus nach Bagdad, wo sich unter Harun-er-Raschid (786—809), dem mächtigen Zeitgenossen Karls des Großen, die arabische Eigenart zu ihrer höchsten und prächtigsten Blüte entfaltete.

Nach Harun-er-Raschids Tode begann die Auflösung des arabischen Weltreichs in verschiedene mohammedanische Staaten. Ägypten erhielt 868 durch die Tuluniden-Dynastie, Persien 870 durch die Saffariden-Dynastie seine Unabhängigkeit. Sizilien wurde zum selbständigen Emirat unter den Fatimiden Ägyptens (seit 969), ging aber freilich schon 1090 durch die normannische Eroberung dem Islam endgültig verloren. In Syrien und Kleinasien breitete sich seit 1070 die türkische Seldschukenherrschaft aus. Die Kreuzzüge der Christen versuchten vergeblich, vom Westen her die Macht des Islam und seiner Bekenner zu brechen. Seit dem Anfang des 13. Jahrhunderts aber ergossen sich vom Osten her die mongolischen Horden des Dschingis Khan und seiner Nachfolger über die dem Islam unterworfenen Länder. Die Mongolen machten 1258 durch die Eroberung Bagdads dem arabischen Khalifat ein Ende. Da sie sich aber dem Islam anschlossen, brachten sie auch neues Blut und frisches Leben in die arabische Kulturwelt. Im 14. und 15. Jahrhundert eroberten dann die türkischen Osmanen, nach Westen

gedrängt, die Balkanhalbinsel; 1517 wurde auch Ägypten türkisch; und wenn in Spanien die Maurenherrschaft auch gegen Ende des 15. Jahrhunderts für alle Zeiten gebrochen wurde, so weht doch noch heute, wie vor fünfhundert Jahren, das Banner des Halbmonds von den Zinnen Konstantinopels.

Nach dem eigentlichen Indien und noch weiter gen Osten verbreitete der Islam sich seit dem Ende des 12. Jahrhunderts zuerst durch die Tataren, dann durch die Mongolen. Die Großmoguln, die im 16. Jahrhundert Indien beherrschten, bekannten sich zur Lehre des arabischen Propheten. Wie in Persien, erschloß sich daher auch in Indien während des 16. und 17. Jahrhunderts eine eigenartige Blüte mohammedanischer, wenn auch vielleicht nur halbmohammedanischer Kunst und Bildung.

Es war notwendig, uns dieses Werdegangs der Ausbreitung der Lehre Mohammeds zu erinnern, um uns zum Bewußtsein zu bringen, wie verschiedenartige Elemente in den verschiedenen Gebieten des Islam, deren meiste eine uralte einheimische Kunst besessen hatten, zur Bildung der Kunst des Islam beigetragen hatten. Nur gerade die Araber selbst besaßen keine nennenswerte Kunst. Als sie daher das Bedürfnis fühlten, auch dem Islam Tempel zu bauen, bedienten sie sich überall der miteroberten Werkmeister, ja, wo sie, wie gleich in Syrien, auf christliche Bauwerke stießen, die sich für die Bedürfnisse des arabischen Gottesdienstes zustutzen ließen, eigneten sie sich diese ohne weitere Bedenken an.



Kapitell mit Bogenansatz aus der Sophienkirche in Konstantinopel. Nach Riegl. Vgl. Text, S. 571.

Die Gemeinsamkeit des Bekenntnisses erzeugte gemeinsame geistige Grundanschauungen, die auch der Kunst gegenüber stand hielten. Der innere Zusammenhang zwischen den verschiedenen Ausläufern der hellenistisch-römischen Kunst, an die die arabische Kunst überall anknüpfte, erwies sich als stark genug, um überall verwandte Weiterentwickelungen zu zeitigen; und die Ähnlichkeit der örtlichen und klimatischen Bedingungen, unter denen die Kunst des Islam entstand, führte bei gleichen baulichen Bedürfnissen auch überall zu ähnlichen, wenn auch nicht völlig gleichen künstlerischen Ergebnissen.

Die Kunst des Islam ist im wesentlichen Baukunst, Kunstgewerbe und in und an ihnen Verzierungskunst. Die Bildhauerei und die Malerei litten unter der Abneigung, die die mohammedanische Grundanschauung der Darstellung aller lebenden Wesen entgegenbrachte. Zwar wissen wir seit den Ausführungen Schacks, Karabaceks und Gayets, daß ein eigentliches Bilderverbot nur in den keineswegs von allen Mohammedanern anerkannten mündlichen Aussprüchen des Propheten vorkam und daher weder in den ersten Zeiten des Islam noch später in dessen freier denkenden Provinzen beachtet wurde. Allein daß die nationale Abneigung der Araber gegen alles Bilderwesen thatsächlich weite Kreise der Kunst des Islam nahezu bilderlos ließ, ist unzweifelhaft, und die Bildhauerei, besonders die Rundplastik, litt naturgemäß unter diesem Vorurteil in noch höherem Maße als die weniger körperliche Malerei. Zu einer gewissen Blüte aber brachte auch die Malerei es innerhalb des dem Islam unterworfenen Ländergebiets doch höchstens in Persien und Indien, und auch hier erst seit der mongolischen Eroberung, die chinesische Einflüsse mitführte und im Rahmen des Islam eine Kunst erzeugte, die nur wenig mehr mit den arabischen Überlieferungen zu thun hatte. Selbst die muselmanische Buchmalerei, der Ed. Blochet einen zusammenfassenden Aufsatz gewidmet hat, blühte hauptsächlich östlich des Euphrat.

Die Grundlagen der Bau- und Verzierungskunst des Islam bildeten die byzantinische Kunst Osteuropas und Westasiens, die koptische Kunst Ägyptens und die Sassanidenkunst Persiens, die alle drei der hellenistisch-römischen Kunst entsprossen waren. Die Sassanidenkunst haben wir bereits kennen gelernt (vgl. S. 473). Die byzantinische und die koptische Kunst sind als Zweige der frühchristlichen Kunst erst im zweiten Bande dieses Werkes zu behandeln. Doch können wir nicht umhin, schon an dieser Stelle einige Hauptzüge ihrer Bau- und Zierkunst kurz hervorzuheben.

Die byzantinische **Baukunst** bildete vor allen Dingen den Kuppelbau aus, der, da die Hauptkuppel den Mittelraum zu beherrschen pflegte, zugleich zum Zentralbau wurde. Die Kuppel wurde von vier oder acht Pfeilern getragen. Sphärische Zwickel vermittelten den Übergang vom Vier- oder Achteck zur Rundung. Säulen, die Bogen trugen, nahmen anstatt des verkröpften Gebälkstückes, das man z. B. in der Basilika des Maxentius und in den Diokletiansthermen zu Rom an dieser Stelle sieht, als Zwischenglied zwischen dem Kapitell und dem Bogenansatz manchmal einen besonderen „Kämpfer" oder „Polsterstein" mit trapezförmigen Seiten auf; und dem entsprechend erhielt auch das Kapitell oft genug selbst die Gestalt eines nach unten eingezogenen Würfels. Doch verdrängte dieses byzantinische Würfelkapitell das alte korinthische, mit Akanthusblättern versehene Kelchkapitell keineswegs. Beide Formen fanden nebeneinander Verwendung. Die Akanthusblätter der Kelchkapitelle wurden in kleinere, spitzere Blätter aufgelöst und immer mehr geometrisiert. Die Seitenflächen der Würfelkapitelle wurden mit Sinnbildern oder mit flach stilisiertem Blattwerk bedeckt.



Säulen vom Löwenhof der Alhambra.
Nach Franz Pascha. Vgl. Text, S. 573.

Auch die Wände wurden mit immer flächenhafter wirkenden Mustern, die häufig in Mosaik ausgeführt wurden, bekleidet. In dieser ganzen **byzantinischen Flächenornamentik**, deren Stellung im Übergang von der römischen zur arabischen Kunst A. Riegl meisterhaft umschrieben hat, spielt die altklassische gewellte Pflanzenranke in pflanzlich unorganischer, aber geometrisch logischer Umbildung immer noch eine Hauptrolle. Auch die einheitlichen Akanthusblätter lösen sich nunmehr in drei- oder mehrspaltige Zacken mit geschwungenen Umrissen auf und diese „Drei- oder Vier- (auch Mehr-) Blätter schmiegen sich", wie Riegl es ausdrückt, „bereits den verschiedenen Konfigurationen des Raumes an, der auszufüllen ist" (s. die Abbildung, S. 570). Alle diese Zackenblätter können aber willkürlich zusammengestellt und nach allen Seiten gepreßt werden, bis benachbarte Deckblätter sich mit ihren Stielen verschlingen und mit ihren Spitzen wechselseitig durchschneiden. Muster, die in gleichmäßiger Verteilung die ganzen Flächen füllen, entstehen; und die musterbildenden Ranken laufen nicht mehr, wie in der griechisch-römischen Kunst, vorzugsweise zu runden, sondern oft zu spitz-ovalen, oft zu rautenförmigen Netzgebilden zusammen. Rein geometrische Muster verbinden sich mit den pflanzlichen, und die Bandverschlingungen, die vielfach hinzutreten, werden unbedenklich gebrochen oder geknickt. Gerade in allen diesen Dingen erweist die byzantinische Zierkunst sich als die unmittelbare Vorläuferin der arabischen oder, wie andere sich ausdrücken, der sarazenischen Ornamentik.

Über die koptische Kunst, d. h. die frühchristliche Kunst Ägyptens bis zur Eroberung des Nilthals durch die Araber, sind wir besonders durch neuere Schriften Al. Gayets, G. Ebers' und A. Riegls einigermaßen unterrichtet worden. Fest steht, daß der Boden Ägyptens mit den Trümmern koptischer Kirchen und Klöster aus dem 6., 7., 8. und 9. Jahrhundert nach unserer Zeitrechnung besät ist; und Gayet hat dargelegt, daß die koptische Baukunst in zwei Beziehungen entgegengesetzte Richtungen einschlägt wie die byzantinische. Sie verschmäht die Kuppel zu gunsten flach terrassierter Dächer; und sie verschmäht den Rund- oder Flachbogen zu gunsten des überhöhten und gebrochenen Bogens, der oft schon zum wirklichen Spitzbogen wird, aber in der Regel nur die konstruktive Bedeutung eines „Backsteinbalkens" hat, d. h. einer Art, die Säulen miteinander zu verbinden, über denen die von ihnen gestützte Wand doch wieder geradlinig abschließt.

Die koptische Ornamentik tritt uns besonders auf den zahlreichen Gewandstücken dieser Jahrhunderte entgegen, die, ägyptischen Sarkophagen entnommen, seit zwei Jahrzehnten in alle Museen Europas verteilt worden sind. Die Herkunft aus der Antike ist hier ebenso deutlich wie in der byzantinischen Kunst; und auch die Umwandlung der Motive vollzieht sich hier in ähnlicher Richtung wie dort: in der Vereinfachung der Fülle der klassischen Vorbilder, in der Zurückgeometrisierung mancher Einzelmotive, schließlich in der Ausbildung jener Polygonalsysteme, die sich in der arabischen und maurischen Kunst wiederfinden.

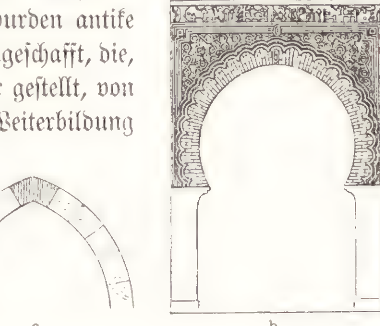
Wie weit Gayet mit seiner Betonung einer Sonderentwickelung der koptischen gegenüber der byzantinischen Kunst und einer vorwiegenden Beeinflussung der früharabischen durch die koptische Kunst recht behält, ist freilich die Frage. Riegl, der der Auffassung Gayets und Ebers' scharf entgegengetreten ist, will in der Ausbildung der Pflanzenornamentik keinen wesentlichen Unterschied zwischen der koptischen und der byzantinischen Entwickelung zugeben, und auch Julius Franz Pascha schlägt den byzantinischen und sassanidischen Einfluß auf die Entwickelung der Kunst der Araber höher an als den koptischen.

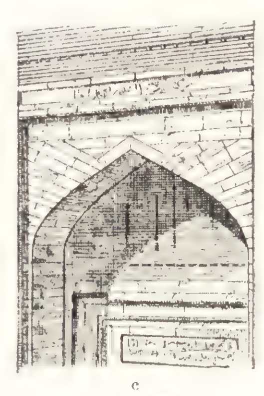
Die Hauptgebäude der Kunst des Islam sind Moscheen und Medressen, d. h. geistliche Schulen, die stets mit Moscheen, oft mit Stiftergräbern verbunden wurden; aber auch Paläste, Herbergen (Karawanserais) und Grabhallen (Mausoleen, Turben) spielen eine wichtige Rolle in der mohammedanischen Baukunst. Die Hauptbestandteile dieser Gebäude sind Höfe, die von Bogenhallen umgeben werden, flachgedeckte, meist vielsäulige Säle, deren Säulen, durch Bogen verbunden, von tragenden Oberwänden überragt zu werden pflegen, und Kuppelräume, die erst mit der Zeit und in sehr verschiedener Gestaltung Gemeingut der muselmanischen Baukunst geworden sind.

Die Moscheen waren nicht als Wohnsitze der Gottheit, sondern als Gebethäuser gedacht. Das Allerheiligste, bei dem die Gläubigen im Geiste weilten, blieb die Kaabah in Mekka. Die Achse der Gebethalle (des Mirhab) war daher stets nach Mekka gerichtet. Die Gebethalle war der wichtigste Teil des eigentlichen Heiligtums, das sich, flachgedeckt oder gekuppelt, an der Mekka zugekehrten Seite des großen, von Bogengängen umgebenen, für die Waschungen bestimmten Vorhofes um einige Stufen über diesen erhob. Oft entstand dieses Heiligtum nur durch Vermehrung der Arkadenreihen an der Gebetsseite. Die Minarete, die schlanken, wohlgegliederten, mit Galerien versehenen Türme, von deren Höhe der Mueddin die Stunden des Gebets in die belebten Straßen hinausruft, gehören, wie die Kuppeln, unbedingt zum Bilde der Moschee der voll entwickelten Kunst des Islam. Den Gebethäusern der ersten Zeiten der

arabischen Kunst aber fehlten, wie die Kuppeln, so auch die Minarete. Jedenfalls gehören diese zierlichen, hoch über den Städten des Orients in den blauen Himmel ragenden Turmbauten zu den selbständigsten, am unmittelbarsten den Bedürfnissen der neuen Religion entsprungenen Schöpfungen der Kunst des Islam.

Die Bauformen dieser Kunst zeichnen sich nicht durch konstruktive Folgerichtigkeit aus; selbst die überlieferten Formen werden meist nur in dekorativem, oft nur in spielendem Sinne verwertet. Die Außenmauern der Gebäude pflegen schlicht und glatt zu sein. In der Regel hebt sie nicht einmal ein Sockel über den Erdboden empor, fehlen selbst die Stockwerksgesimse, ersetzt ein Gurtband, über dem der Zinnenkranz aufragt, das vorspringende Kranzgesimse der abendländischen Baukunst. Dafür bringen wechselnde Steinschichten verschiedener Farbe Leben in die Mauerflächen; und Nischen, Erker, Thüren und Fenster in reicher, mannigfaltiger Gestaltung tragen dazu bei, ihre Einförmigkeit zu durchbrechen. Die Säulen des Inneren, die in der Regel als Bogenträger erscheinen, sind meist glattstämmig und verhältnismäßig niedrig. Wo es irgend anging, wurden antike oder byzantinische Säulen herbeigeschafft, die, in buntester Weise durcheinander gestellt, von vornherein eine organische Weiterbildung auszuschließen schienen. Erst nach Jahrhunderten hatte sich etwas wie eine national-arabische Säule herausgebildet, die aus dünnem schlanken Schafte, einigen Fußringen, mehreren Halsringen, einem langen Blätterhalse und einem unten abgerundeten, an den Seiten mit Arabesken verzierten Würfelkapitell besteht (s. die Abbildung, S. 571). Die Bogen vermieden fast überall die Halbkreisform. Schon um die Säulen zu heben und die Oberwände zu entlasten, erhielten sie vorzugsweise eine überhöhte Gestalt. Gestelzte Rundbogen sind nicht selten; häufig aber trat der gebrochene, der Spitzbogen, an ihre Stelle, der in Ägypten mit einem doppelseitigen, beiden Schenkeln gemeinsamen Schlußstein gedeckt zu sein pflegt (s. die obenstehende Abbildung, Fig. a), häufig der Hufeisenbogen (Fig. b), dessen Schenkel, da er über den Halbkreis hinausgeht, unten eingezogen sind, häufig auch der Kielbogen (Fig. c), der, aus einer Verquickung von Hufeisen- und Spitzbogen entstanden, das Ansehen des Durchschnitts eines mit dem Kiel nach oben gekehrten Schiffsrumpfes erhält. Der eigentliche Spitzbogen findet sich am häufigsten in Ägypten, der Hufeisenbogen im maurischen Nordafrika und in Spanien, der Kielbogen in Persien und in Indien, wo wir ihn bereits in altbuddhistischer Zeit angewandt fanden (vgl. S. 492 und die Abbildung, S. 493). Aber auch weit kunstvollere Bogenformen kommen vor. Der Kleeblattbogen entsteht durch die Hineinzeichnung dreier kleinerer Bogen in den Hauptbogen. Der Zackenbogen, der in allen Formen vorkommt, zeichnet viele kleine Bogen, deren zusammenstoßende Schenkel herabhängende Zacken bilden, in den inneren Bogenrand; und wie die Säulen werden auch die Bogen oft zu zweien oder zu mehreren zusammengefaßt („gekuppelt"), oder sie werden ineinandergeschlungen

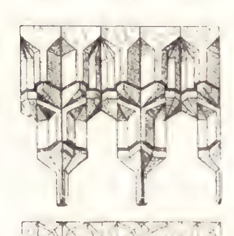




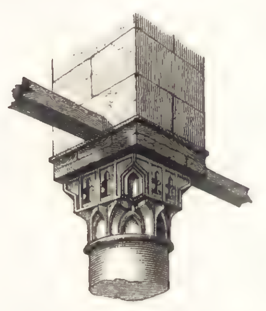
a b c

a Ägyptischer Spitzbogen, b maurischer Hufeisenbogen, c indischer Kielbogen. Nach Franz Pascha (a und c) und Schnaase (b).

und auf das reichste und phantasievollste abgewandelt. Den Bogen parallel aber entwickeln sich die Kuppeln. Die einfach überhöhte eiförmige Gestalt der sassanidischen Kuppel ist selten. Die Spitzkuppel ist vornehmlich in Ägypten, die nach unten eingezogene Hufeisenkuppel ist in Spanien, die Kielbogenkuppel, die die Gestalt von Zwiebeln, Birnen oder anderen Früchten annimmt, ist in Persien und Indien zu Hause. Eine Besonderheit der entwickelten Kunst des Islam ist das Tropfstein- (Stalaktiten-) oder Bienenzellengewölbe, das, da es nicht konstruktiv entsteht, sondern aus Holz geschnitzt oder in Gips geformt wird, wieder den dekorativen Charakter der arabischen Kunst kennzeichnet. Es ist die rundplastische Gestaltung des Zackenbogens. Die Wölbung wird in eine große Anzahl kleiner Kuppeln oder Gewölbezellen aufgelöst, deren zusammentreffende Spitzen wie Tropfsteingebilde herabhängen (s. die nebenstehende Abbildung). Angewandt wird das System der Stalaktitengewölbe nicht nur zur Verzierung von ganzen Kuppeln, sondern auch von Zwickeln, Thür- und Fensternischen sowie von Halbkuppeln anderer Art; und selbst Säulenkapitelle (s. die mittlere Abbildung), Bogenlaibungen und Kranzgesimse werden manchmal mit Stalaktitenzellen besetzt.



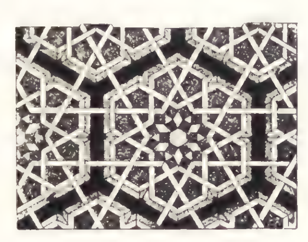
Stalaktitenbildung aus Kairo. Nach Gayet.



Stalaktitenkapitell aus Kairo. Nach Franz Pascha.

Die Innenwände der Gebäude werden meist nur in der Fläche verziert, und auch die eingepreßte, eingeschnittene oder durchbrochene Arbeit verliert trotz der geringen Erhöhung der Muster ihren Flächencharakter nicht. Die Verzierungen der Außen- und Innenwände werden oft in Ziegeln oder gebrannten Thonplatten, oft in Stuck oder Gips, nicht selten auch in Holz ausgeführt, wobei die Holzschnitzereien an Vordächern, Erkern, Simsen ihre besonderen einfachen, aus der Schnitztechnik abgeleiteten Ziermotive zu behalten pflegen, während die Seitenflächen der hölzernen Kanzeln, Schranken und Kasten in allen Mustern der mohammedanischen Flächenkunst zu prangen pflegen.

Eine weitgehende und geschmackvolle Verwendung beim Schmuck des Äußeren und des Inneren der Gebäude fanden seit dem 12. Jahrhundert die glasierten Thonfliesen oder Kacheln, die schon den alten Ägyptern, den alten Babyloniern und den alten Persern bekannt gewesen, in der Zeit der Vorherrschaft der griechischen Kunst in Vergessenheit geraten, auch in den früheren Jahrhunderten des Islam wenigstens als besondere, von den Bauziegeln getrennte Platten nicht bekannt waren, seit dem 11. oder 12. Jahrhundert aber plötzlich in der Kunst des Islam auftauchten, ohne daß sich bis jetzt feststellen ließe, ob sie zuerst in Ägypten oder in Persien vorkamen. Alle diese Kacheln bestehen aus einem Kern von porösem gebrannten Thon, der durch die Glasur undurchlässig gemacht wird und erhöhten Farbenglanz erhält. Bei der eigentlichen „Fayence" wird der gebrannte Thon mit einer undurchsichtigen Zinnglasur überzogen, die in der Masse gefärbt oder vor ihrem Einbrennen mit besonders hierzu geeigneten Farben bemalt werden kann. Das Verfahren hingegen, die Malerei auf die bereits gebrannte Glasur zu setzen, um alsdann in einem dritten Feuer eingebrannt zu werden, bezeichnet man als Muffelmalerei. Durch Muffelmalerei wird der metallische Glanz auf der besonderen Art von Fayencen erzeugt, die man als



Arabische verschlungene Vieleck-Verzierung aus der Moschee Sultan Hassans in Kairo. Nach Gayet. Vgl. Text, S. 575.

„lüstrierte" Fayencen oder als Fayencen „mit Metallglanz" zu bezeichnen pflegt. Der reichlichste Gebrauch von der Lüstrierung ist in Persien und Spanien gemacht worden. Der anfangs goldig schimmernde Glanz ihrer Glasur wird in der Verfallzeit dieser Technik immer kupferiger. Eine ganz andere Art glasierter Thonwaren entsteht durch das Verfahren, die gebrannten Thongefäße unter der Glasur zu bemalen — auf den Thongrund selbst, wenn er hell genug ist, sonst auf eine milchweiße Angußschicht — und erst dann mit einer farblosen, durchsichtigen Glasur zu überziehen. Wegen des Kieselgehaltes, den Masse und Glasur bei diesem Verfahren haben müssen, nennen die Engländer (und ähnlich die Franzosen) die Thonware dieser Art „silicious glazed pottery", während wir sie mit Otto von Falke als Halbfayence bezeichnen können. Alle diese Fayence-Arten wurden in der Kunst des Islam nicht nur zu Baufliesen, sondern auch zur Gefäßbildnerei benutzt. Eine besondere Art von Baukacheln aber sind die Mosaikfliesen, die besonders in Persien, aber auch in Kleinasien und in der Türkei, verwandt wurden: krummlinige Muster schnitt man aus einfarbig glasierten Platten heraus und setzte die Stücke mehrfarbig wieder zusammen.



Stuckborte von der Moschee Ibn Tulun in Kairo. Nach Poisse d'Avennes.

Die ganze orientalische Flächenornamentik, wie sie uns zunächst an den Wänden der mohammedanischen Gebäude entgegentritt, gehört trotz ihrer deutlichen Ableitung von byzantinischen, koptischen, sassanidischen und damit zugleich von hellenistisch-römischen Vorbildern zu den größten und eigenartigsten Leistungen der Kunst des Islam. Die Hauptbestandteile der arabischen Ornamentik sind zunächst geometrische Figuren jeder Art und jeder Gestalt, nicht nur geradlinige, sondern auch gewellte, gebogene, aus- und einwärts geschwungene, drei-, vier- und besonders vieleckige in den künstlichsten Zusammensetzungen und Verflechtungen (s. die untenstehende Abbildung, S. 574), sodann bandartige Verknüpfungen und Verschlingungen, die mehr zur netzartigen Feldereinteilung der Flächen als zur Ausfüllung der Einzelfelder verwandt werden, endlich vor allen Dingen die eigentlichen Arabesken (s. die obere Abbildung), die ihren Namen eben als Hauptbestandteile der arabischen Zierkunst führen. Als streng stilisiertes Pflanzenrankenwerk sind diese Arabesken längst erkannt. Daß sie nichts weiter sind als das hellenistisch-römische Akanthusrankenwerk in seiner Stilisierung für größere, zusammenhängende Flächen, die, den Grundsätzen einer Fortspinnung ins Unendliche (des „unendlichen Rapports") entsprechend, verziert werden sollen, hat erst A. Riegl in seinen „Stilfragen" erwiesen. Wie diese Stilisierung im einzelnen erfolgt, haben wir bereits an der byzantinischen Ornamentik, der nächsten Vorgängerin der arabischen, nachgewiesen (vgl. S. 571). Die arabische Kunst bediente sich des neu gewonnenen Formenschatzes einerseits noch strenger und logischer, anderseits aber auch unendlich viel reicher und phantasievoller als die im ganzen auf Vereinfachung gerichtete frühchristliche Kunst in Byzanz oder Ägypten. Als gelegentliche, besonders örtlich beliebte andere Bestandteile der mohammedanischen Verzierungskunst treten natürliche Pflanzen (s. die untere Abbildung), Blätter, Blüten und Früchte in leichterer, neu geschaffener Stilisierung und stilisierte Tiergestalten phantastischer oder natürlicher Art hinzu, hier und da sogar Menschengestalten, überall endlich auch die Schriftzeichen der Sprache des Koran selbst, die teils in ihrer geradlinigen kufischen (s. die obere Abbildung, S. 576), teils in ihrer geschwungenen arabischen Gestalt verwendet werden.



Arabeske mit Blüten. Nach Gayet.

Alle diese Elemente der arabischen Ornamentik aber werden in ein geometrisches, bald rautenförmiges, bald vieleckiges, bald geradliniges, bald mannigfach gebogenes Netzwerk eingespannt und durch eine reiche, die einzelnen Bestandteile klärende und sondernde Farbengebung gehoben und belebt. Die Bedeckung der ganzen Zierbänder oder Zierflächen mit dem gleichen Muster und die gleichmäßige Verteilung der Linien und Farben in der Fläche erweist sich als ein Grundgesetz der arabischen Kunst. Eine fortschreitende Bewegung führt von verhältnismäßig einfachen zu den reichsten, üppigsten, aufs wunderbarste verschlungenen Mustern dieser Art. In der ausgebildeten arabisch-maurisch-sarazenischen Ornamentik, die übrigens nicht nur in den baulichen Flächenverzierungen, sondern auch in der Kunsttöpferei, in der Buchmalerei auf Pergament oder Papier, in der Holz- und Elfenbeinschnitzerei, in der eingelegten („damaszierten") Metallarbeit (namentlich der Waffenfabrikation) und in der Webekunst (eigenartig aufgefaßt in der Knüpfteppichindustrie) ihre Triumphe feiert, reichen ein rechnender Verstand und eine blühende Einbildungskraft einander die Hand; und die dem Koran oder den Dichtern entlehnten weisen, klugen Sprüche, die selbst zu Bestandteilen der Zierkunst geworden sind, hauchen ihr jenen lebendigen Odem des arabischen Volksgeistes ein, dessen Weisheit in dem Satze gipfelt: „Es gibt nur **einen** Gott, und Mohammed ist sein Prophet."

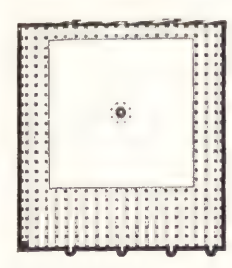


Arabeske mit kufischer Schrift. Nach Gayet. Vgl. Text, S. 575.

2. Die Kunst des Islam in Arabien, Syrien und Ägypten.

Abgesehen von Mekka und Medina, deren älteste Bauten kunstlos waren, bilden Palästina, Syrien und Ägypten das erste und älteste Gebiet arabischer Kunstübung.

Der achtseitige, von einer hölzernen Kuppel überragte „Felsendom" in **Jerusalem** (Kubbet-es-Sachra), der den Abrahamsfelsen umschließt, kann zwar nicht die Moschee sein, die Omar hier 637 n. Chr. gründete, ist aber inschriftlich als omayyadischer Bau aus dem 1. Jahrhundert des Islam beglaubigt. Vielfach erneuert, ist er ursprünglich und seinem Charakter nach jedoch ein byzantinischer Zentralbau; und von älteren Gebäuden entlehnt sind die Säulen, die, zwischen Pfeiler gestellt, die beiden konzentrischen Stützenreihen seines Inneren bilden. Die Moschee el-Aksa („das entfernteste Heiligtum"), die in der Nähe dieses „Felsendoms" liegt, war ursprünglich sogar eine siebenschiffige christliche Kirche, ist in ihrer jetzigen Gestalt aber nach häufigen Zerstörungen erst 1236 aus ihren Trümmern entstanden. Über der Mitte des Querschiffs erhebt sich eine Kuppel. Von einer besonderen arabischen Baukunst ist hier noch keine Rede.



Grundriß der Amru-Moschee in Alt-Kairo. Nach Gayet. Vgl. Text, S. 577.

Auch die große Moschee zu Damaskus, die als ein Weltwunder gepriesen wird, war ursprünglich eine christliche Kirche; ihr Umbau zur Moschee, den der Omayyadenkhalif Walid schon zu Anfang des 8. Jahrhunderts durchsetzte, erfolgte mit Hilfe byzantinischer Künstler, und die antiken Säulen, die sie schmückten, wurden aus Syrien verschrieben. Ihre letzte Erneuerung fand nach einem Brande von 1893 statt. Ihr Inneres mit seinen drei Langschiffen und der von acht Pfeilern getragenen Kuppel — der vielgepriesenen „Adler"- oder „Geier"-Kuppel — über der Mitte des Querschiffs macht immer noch den Eindruck einer christlichen

Kirche; aber es öffnet sich an der Nordseite bereits mit Bogenstellungen auf einen echt arabischen Arkadenhof mit leicht geschweiften Bogen. In den von byzantinischen Händen ausgeführten Mosaiken des Inneren wechseln landschaftliche mit ornamentalen Motiven.

Der vorbildliche Musterbau des echten Moscheenstils aber ward und blieb die große Moschee in Medina. Auch sie wurde durch den Khalifen Walid vollendet. Nur dem Bedürfnis der Gläubigen Rechnung tragend, besteht sie aus einem viereckigen Hofe, der an drei Seiten von vierfachen, an der vierten, der heiligen, der Südseite, an der die Gläubigen sich zum Gebete sammeln, von zehnfachen Arkaden umschlossen wird. Diese echte Moschee-Anlage mit dem großen Vorhof, dem mächtigen Säulensaal, „dem gruftartigen Allerheiligsten", der Gebetsnische, erinnert etwas an altägyptische Tempelanlagen, ohne daß eine Anknüpfung an diese sich nachweisen ließe.

In Ägypten aber können wir die Entwickelung der arabischen Kunst am besten verfolgen, zumal da Prisse d'Avennes' großes Werk „Die arabischen Bauwerke Kairos" diese schon seit einem Menschenalter in Europa bekannt gemacht hat. Die Amru-Moschee, die Omars Feldherr Amr-ibn-el-As gleich nach der Eroberung Ägyptens (642) in Fostat (Alt-Kairo) durch koptische Werkmeister errichten ließ, ist so oft umgebaut, daß kaum ein Stein des ursprünglichen Gebäudes auf dem anderen liegt. Aber da sie stets nach den alten Plänen wieder aufgebaut worden ist, so gewährt sie uns doch eine Vorstellung von der ursprünglichen Anordnung einer echten alten Moschee ohne Kuppeln und ohne Minarete (s. die untere Abbildung, S. 576). Die Mitte des Hofes nimmt, wie stets, das Brunnenhaus ein. Die Säulen, über denen die Arkadenbogen aufsteigen, sind auch hier aus allen möglichen antiken Gebäuden zusammengeholt. Die Bogen, deren Oberwände flache Balkendecken tragen, sind nur leise zugespitzt. Gerade im ältesten Teile der erhaltenen Umfassungsmauer aber findet sich ein völlig spitzbogiges Fenster. Innerhalb der Umfassungsmauer hat die Eingangsseite, die hier im Westen liegt, nur eine Reihe Säulenarkaden; ihrer drei zeigen die Nord- und Südseiten des Hofes; aus sechs Reihen aber besteht die zum Säulensaal erweiterte Gebetshalle, die die Ostseite einnimmt.

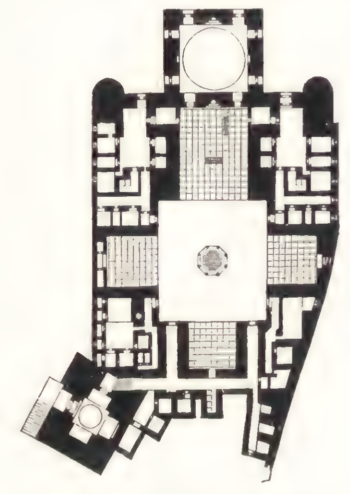


a Arabeske von der Ibn-Tulun-Moschee in Kairo. b Ihre Rückübersetzung ins Griechische. Nach Al. Riegl.

Auf ähnlichem Grundplan errichtete Ahmed Ibn Tulun 876—879 n. Chr., immer noch mit Hilfe christlicher Arbeiter, die berühmte Ibn-Tulun-Moschee, die älteste in ihrer alten Gestalt erhaltene Moschee Kairos. Nicht aus antiken Werkstücken zusammengetragen, war sie als verputzter Backsteinbau aus einem Guß in den eigenen Formen der ausgebildeten arabischen Spitzbogenarchitektur errichtet worden, die freilich nicht, wie die „gotische", mit dem Spitzbogen steht und fällt, sondern sich, ohne die Gestalt des ganzen Baues zu verändern, auch des Rundbogens hätte bedienen können. An drei Seiten umziehen den Hof hier zwei Arkadenreihen, ihrer vier bilden den heiligen Hauptraum an der nach Südosten gekehrten Gebetsseite. Die Arkaden werden von vierseitigen Pfeilern getragen, deren Kanten durch die Einfügung von Viertelsäulen abgerundet sind. Die in Gips oder Holz geschnittenen Zierränder und Zierbänder der Mauerflächen zeigen die Arabesken noch auf einem einfachen Stande ihrer Entwickelung (s. die obenstehende Abbildung). Ihre Abkunft von der teils fortlaufenden, teils aussetzenden griechischen Wellenranke ist hier noch besonders deutlich sichtbar, besonders deutlich erkennbar aber auch die Umbildung durch das völlige Aufgehen des Blattes in die Ranke, durch die zunehmende Geometrisierung der Formen und durch die Sprengung des

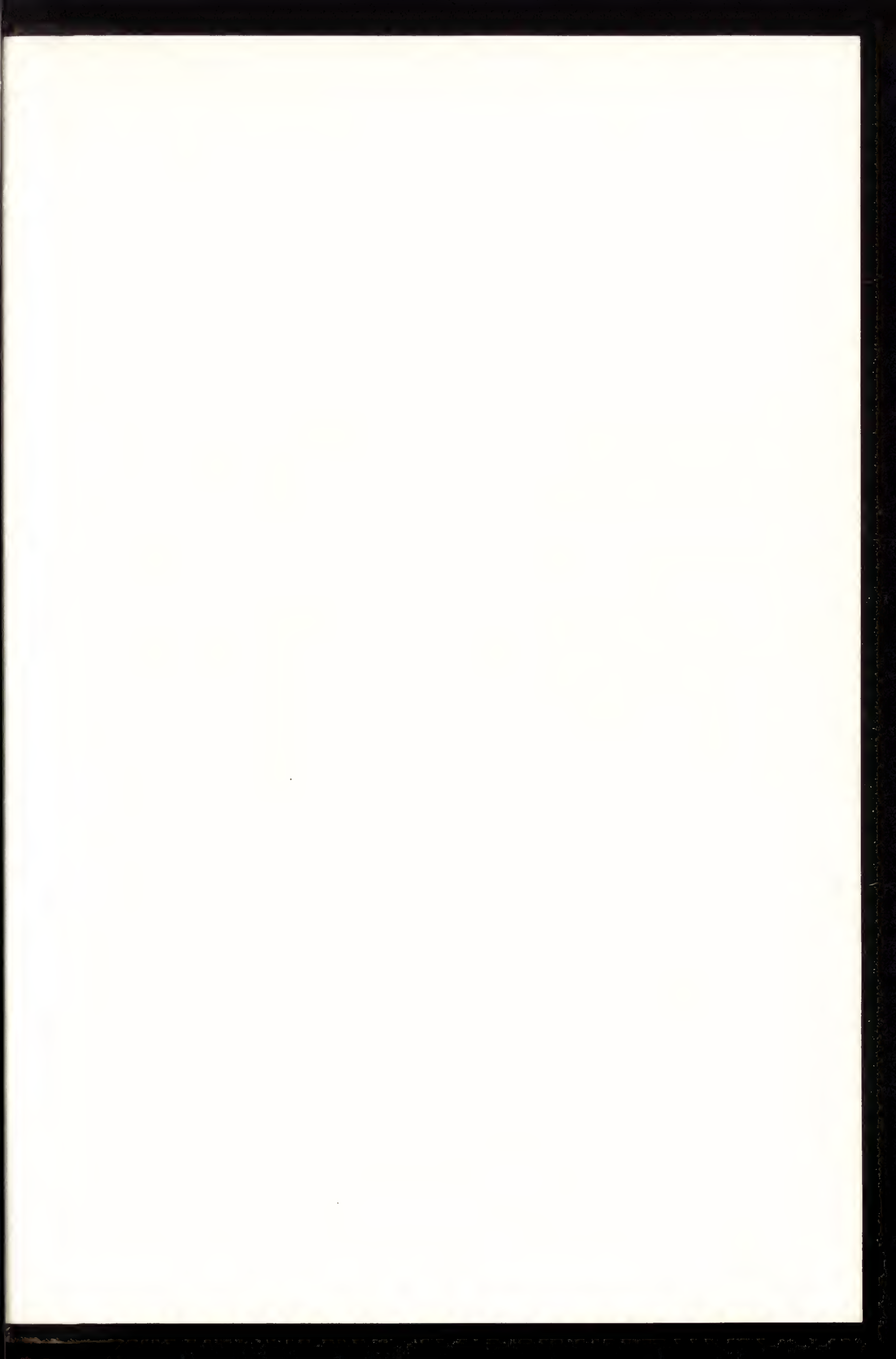
Hauptmotivs in zwei gleiche Hälften, die im Gegensinne mit dem hier und da bereits spitzoval umrankten Hauptmotive abwechseln.

Auf die Tuluniden-Dynastie (868—905) folgte nach Zwischenherrschaften die Dynastie der Fatimiden (969—1171), die, prachtliebend und kunstfreundlich, Ägypten mit Palästen, deren Beschreibungen wie Märchen klingen, und mit Moscheen schmückten, die dem alten Grundriß einen immer reicheren Aufbau gesellten. Straffer und schlanker stiegen jetzt die Spitzbogen empor, reichere Baumaterialien wurden zur Verkleidung der Wände verwandt, und die Arabesken ihrer Zierstreifen und Flächen entfalteten in künstlicheren Verschlingungen ein üppigeres Leben. Zugespitzte Tonnengewölbe ersetzten hier und da die flachen Holzdecken der Moscheenschiffe. Die Kuppeln erhoben sich jedoch zuerst und weiterhin nur über den Grabkapellen der Stifter, die mit den Moscheen verbunden zu werden pflegten. Als erhaltener Kuppelbau aus dieser Zeit wird die alte Grabmoschee Giyuschi auf den Mokattamhöhen bei Kairo genannt. Die Weiterentwickelung der Ornamentik aber vergegenwärtigen am besten einige Zierstücke im Arabischen Museum zu Kairo.



Grundriß der Moschee Sultan Hassans in Kairo. Nach Gayet.

Ihren höchsten Glanz entfaltete die arabisch-ägyptische Bau- und Zierkunst dann unter der Mamlukenherrschaft. Die geschnitzten Holzthüren von 1285 aus dem Muristanhospital, die Prisse d'Avennes veröffentlicht hat, jetzt wohl im Arabischen Museum zu Kairo, zeigen, daß man wenigstens in bürgerlichen Bauten jener Zeit kein Bedenken trug, Tier- und Menschengestalten mit den Arabesken zu verweben. Von den Bahritischen Mamlukensultanen zeichnete vor allen Hassan (1347—61) sich durch die Pflege der Künste und Wissenschaften aus. Die 1356—59 erbaute Moschee Sultan Hassans stellt der alten ersten Hauptform der Moscheen, der flachgedeckten Arkadenhof- und Säulenwaldmoschee, die zweite Hauptform gegenüber, die Form der kreuzförmigen und eingewölbten Moschee (s. die obenstehende Abbildung), die aber immer noch nur das mit der Moschee verbundene Mausoleum des Stifters und höchstens noch Nebenräume, wie hier die kleine Eingangshalle, mit eigentlichen Kuppeln bedeckt. Der Haupthof, in dessen Mitte sich der Pavillon der Waschungen erhebt, ist hier nicht mehr von Arkaden eingefaßt, sondern von vier gewaltigen, mit zugespitzten Tonnengewölben bedeckten Hallen umgeben, die sich in ihrer ganzen Höhe und Breite mit einem gewaltigen Spitzbogen auf jede seiner vier Seiten öffnen. Als Hauptform des Grundrisses ergibt sich also ein mächtiges Kreuz, dessen Wirkung von überraschender Einfachheit und Größe ist. Die Südosthalle, die eigentliche heilige Halle, die tiefer ist als die drei anderen, enthält die Gebetsnische, neben der zwei schmale, mit Prachtthüren verschlossene Durchgänge in die von einer Stalaktitenzwickel-Kuppel überwölbte Grabhalle des Sultans führen. Die Gebetsnische, die von feingemeißelten Säulen flankiert wird, glänzt von buntem Marmor. Die Wände der ganzen Südosthalle sind mit reichem, farbig schimmerndem Mosaik in geometrischem Polygonalmuster geschmückt und werden von einem Friese beherrscht, der, von Koransprüchen durchwebt, in seiner durchbrochenen Arabeskenarbeit köstlichem Spitzenwerk gleicht. Von außen erinnert das Gebäude, obgleich es schon einige senkrechte Gliederung zeigt, in seiner massigen Einfachheit und Größe an die Wucht altägyptischer Tempelbauten. Einzig ist das mächtige,





Die Grab-Moschee Kait Beys in Kairo.
Nach Photographie von P. Schah.

oben mit Stalaktiten gewölbte Spitzbogennischenportal, einzig das mächtig vorspringende, ebenfalls ganz mit Stalaktiten besetzte Kranzgesims des Gebäudes. Die Minarete zeichnen sich durch ihre in Stockwerken ansteigende Verzierung aus.

Der Hauptanlage der Moschee Sultan Hassans folgt bereits die Moschee des borgitischen Mamlukensultans Barkuk (1382—99), dessen Tochter unter ihrer Kuppel begraben liegt. Doch ist die heilige Südosthalle hier durch Pfeilerstellungen wieder dreischiffig geworden. Schöner noch als diese „Barkukiye" in Kairo aber ist die Grabmoschee desselben Sultans vor der Stadt: allerdings ihrer Hauptanlage nach wieder eine Arkadenhofmoschee; aber die Arkaden des Haupthofes sind hier mit lauter kleinen Kuppeln überwölbt, und die beiden Hauptkuppeln erheben sich doch auch hier über den beiden Grabhallen. Die Minarete sind mit Stalaktitensimsen geschmückt. Strenge, klare Symmetrie der Anlage und ernste Durchbildung der Formen zeichnen das ganze Gebäude aus.


Die „Alabastermoschee" Mohammed Alis in Kairo. Nach Photographie. Vgl. Text, S. 580.

Im 15. Jahrhundert wurden die ägyptischen Bauten zierlicher, wurden besonders die Minarete, die nicht selten in den höheren, eingezogenen Stockwerken vom Viereck ins Achteck, vom Achteck in die Rundung, von der Rundung in einen offenen, mit einer kleinen Kuppel bekrönten Säulenpavillon übergehen, immer schlanker und anmutiger. Zu den hübschesten gehört das um 1430 errichtete Minaret der Moschee el-Aschraf-Berisbey am Bazar der Bernsteinhändler in Kairo. Dann folgen die Bauten Kait Beys (1468—1496). Seine kleine Moschee in Kairo wetteifert mit seiner Grabmoschee vor der Stadt an Anmut der Verhältnisse und zierlichem Reichtum des Einzelschmucks (s. die beigeheftete Tafel „Die Grabmoschee Kait Beys in Kairo"). Auch von außen wird die Gliederung jetzt ausdrucksvoller; die abwechselnd roten und weißen Steinschichten, aus denen die Moscheen dieser Gattung erbaut zu sein pflegen, thun das ihre dazu, die Flächen zu beleben. Im Inneren dieser Gebäude herrscht immer noch der offene Hof mit den vier spitzbogig geöffneten Kreuzsälen, und farbige Glasfenster erhöhen den Reiz des Dämmerlichtes ihrer geschlossenen Räume.

Nachdem Ägypten 1517 türkisches Paschalik geworden, machte der arabische Baustil dem osmanisch-byzantinischen Platz. Der Zentralbau der Sophienkirche in Konstantinopel wurde nun auch in Kairo zum Vorbild. Der offene Hof verschwand oder legte sich als besonderes Glied vor das Gebäude. Über der heiligen Halle selbst wölbte sich jetzt die Hauptkuppel. Die Reihe derartiger Moscheen in Kairo beginnt mit der 1526 errichteten kleinen Moschee Suleman

Paschas auf der Nordostseite der Citadelle, und sie endet mit der erst im 19. Jahrhundert erbauten „Alabastermoschee“ Mohammed Alis auf der Citadelle. An den großen, von nur einer Reihe gewölbter Arkaden umgebenen Viereckhof schließt sich hier an der Ostseite die eigentliche byzantinische Kuppelmoschee an (s. die Abbildung, S. 579).

Die Blütezeit des ägyptisch- und syrisch-arabischen Kunsthandwerks fällt in unser Mittelalter. Von Mossul war die von Gaston Migeon geschilderte Kunst ausgegangen, gravierte Kupfergefäße durch Gold- und Silbereinlagen zu kostbaren Edelgeschirren zu machen. Die arabischen Buchstaben der Inschrift werden gerade hier zu Ziermotiven; und in den Schildflächen pflegen Jagd- und Schlachtbilder dargestellt zu sein. Gefäße dieser Art sind die Kanne des British Museum mit der Jahreszahl 1232 und das sogenannte Barbarinische Kupfergefäß des Louvre. Damaskus, der alte Sitz der Eisenarbeit und der Weberei, hat dem durch seine eigenartige Schmiedemusterung ausgezeichneten Damaszenerstahl sowie dem durch wechselnde „Körperung“ gemusterten Seidendamast seinen Namen gegeben. In Ägypten blühten die Weberei, die Töpferei und vor allen Dingen die Glaserzeugung. Was arabische Schriftsteller von der Pracht ägyptischer Gewebe berichten, wird durch erhaltene Proben bestätigt. Stilisierte Pflanzen und Tiere, im „Wappenstil“ einander zu- oder voneinander abgewandt, spielen in ihren Mustern eine Hauptrolle. Der Zeit der Fatimidenherrscher (969 bis 1171) schreibt Gayet Stoffproben des Germanischen Museums in Nürnberg und des Museums von Nancy zu.



Syrisch-ägyptische Fayence-Vase mit Metallglanz. Nach Otto von Falke.

Die in Fostat ausgegrabenen Fayencescherben des 12. Jahrhunderts (z. B. in der Sammlung des Dr. Fouquet zu Paris, hauptsächlich aber im British Museum zu London), die bereits den metallischen Glanz der persischen Ware besitzen, beweisen wenigstens, daß glasierte Thonwaren dieser Technik um diese Zeit auch in Ägypten bekannt waren. Das Arabische Museum zu Kairo enthält schöne Stücke dieser Art aus dem 13. und 14. Jahrhundert. Auch sind die Gebetnischen mancher Moscheen Ägyptens mit Kacheln ausgelegt. Als Beispiele syrisch-mesopotamischer oder ägyptischer Fayencekrüge des 13. und 14. Jahrhunderts werden gegenwärtig, auch von Otto von Falke, die stattlichen Gefäße mit durchsichtiger, meist kobaltblauer Glasur und darüber gelegter Lüstermalerei bezeichnet, die man früher für siculo-arabische oder persische Fayencen ansah. Zwischen ihren Arabesken (s. die obenstehende Abbildung) und Tiergestalten spielen Streifen mit arabischer Schrift eine Hauptrolle. Beispiele sieht man im South Kensington und im British Museum zu London.

Unbestritten ist Ägyptens Vortritt auf dem Gebiete der Glasmacherei. Auch hier hatten die alten Ägypter den mittelalterlichen die Wege gewiesen. Mit farbigen Glasfenstern, deren Mosaik außer den bekannten geometrischen Mustern und Arabesken oft Tulpen, Nelken und andere Blumen an langen Stengeln und in Vasen oder dunkelgrüne Cypressen erkennen läßt, wurden die Moscheen seit der Mamlukenherrschaft geschmückt. Farbige Glasgefäße spielen in Berichten aus derselben Zeit eine Rolle; und erhalten haben sich eine Anzahl farbig emaillierter ägyptischer Glasgefäße, die dem 14. Jahrhundert angehören: besonders Moscheelampen in großer Anzahl, Kalaunlampen genannt, meist auf Goldgrund reich mit farbig leuchtenden Sprüchen

und Arabesken geschmückt. Die große Sammlung des Arabischen Museums zu Kairo besitzt z. B. dreißig derartige Glaslampen aus der Hassan-Moschee, ihrer neun aus der Barkukiye. In der Sammlung E. André zu Paris befindet sich eine fein verzierte Glasflasche, die Gayet dem 13. Jahrhundert zuschreibt; eine Moscheelampe des 16. Jahrhunderts befand sich in der Sammlung Spitzer.

Was arabische Schriftsteller von Malerschulen und Wandgemälden in Damaskus und Kairo erzählen, können wir nicht nachprüfen. Wirkliche Gemälde sind auch in arabischen Handschriften selten. Doch sei z. B. der Bilderhandschriften der Makamen des Hariri gedacht, von denen der Band der Wiener Hofbibliothek um 1374 geschrieben ist. Vor jeder Makame (Reimprosa-Erzählung) ist der Dichter abgebildet. Die schattenlosen, schöngefärbten Gestalten zeigen Anklänge an die gleichzeitige chinesische, wohl auch persische Malerei. Selbst die Züge der Dargestellten mit ihren emporgezogenen äußeren Augenwinkeln haben etwas Chinesisches. Echt islamitisch dagegen muten uns einige Koranverzierungen an, die aus den feinsten Arabesken in Gold, Rot und Blau zu bestehen pflegen. Gerade die Bibliothek des Khedive zu Kairo besitzt einige reiche Werke dieser Art, die bis ins 14. Jahrhundert zurückreichen. Ein Koran der Nationalbibliothek in Paris wird als der schönste von allen gefeiert. Einen üppig mit Randverzierungen versehenen Koran von 1422 aber besitzt die Arsenalbibliothek zu Paris. Darstellungen lebender Wesen sind gerade in diesen Koranverzierungen ausgeschlossen, und vielfach wiederholen sie einfach die Zierfriese der Moscheen; aber da die Maltechnik leichter und flüssiger ist als die durchbrochenene, eingelegte oder zusammengefügte Arbeit, in der sich uns die Welt der mohammedanischen Zierkunst im großen aufthut, so erklärt es sich, daß diese Kunst uns hier besonders reich und üppig an Blüten, besonders weich und prächtig an Farben und Tönen, besonders gestaltungskräftig an Linienträumen und -spielen erscheint.

3. Die Kunst des Islam in Nordafrika, Spanien, Sizilien und der Türkei.

Ein zweites Hauptgebiet mohammedanischer Kunst umfaßt den Westen Nordafrikas (den „Maghreb"), Spanien und einige Mittelmeerinseln. Es ist das Gebiet der maurischen Kunst.

In keinem Lande können wir die Entwickelung der mohammedanischen Baukunst von ihren unselbständigen Anfängen bis zu ihrer reichsten und eigenartigsten Blüte besser verfolgen als in Spanien. Die große Moschee, die Abderrahman I. in Córdoba an der Stätte der alten Vincentiuskirche 786 zu bauen begann, zeigte ursprünglich den echten alten Moscheengrundriß. An die Mekkaseite, hier die Südostseite, des von einer Arkadenreihe umgebenen Vorhofs schloß sich ein vielsäuliger Raum an, der in der Gebetsrichtung von zehn, in der Querrichtung von zwölf Säulenreihen getragen wurde. Eine ungewöhnliche Tiefe erhielt er erst, als im 9. Jahrhundert alle seine elf nach Südosten gerichteten Schiffe um acht Querschiffe verlängert wurden, und er glich jetzt um so mehr einer elfschiffigen christlichen Basilika, als das Mittelschiff, entgegen den sonstigen Gepflogenheiten der islamitischen Baukunst, breiter angelegt war als die übrigen. Der große Vorhof, der mächtige Säulensaal, das dunkle, niedrige Allerheiligste erinnert, wie Junghändel und Cornelius Gurlitt mit Recht bemerken, immer noch an altägyptische Tempelanlagen. Doch werden wir auch hier als Vorbilder nur die ältesten Moscheen in Medina und Ägypten anerkennen, die dem Bedürfnis des Islam entsprangen. Im 10. Jahrhundert genügte auch dieser von zweihundert Säulen getragene Raum den Gläubigen der mächtig anwachsenden Stadt nicht mehr. Er wurde, abermals in südöstlicher Richtung, um vierzehn weitere Querschiffe verlängert, bald darauf in nordöstlicher Richtung um sieben Säulenreihen in acht Schiffen verbreitert, so

daß er jetzt, abgesehen von verschiedenen Einbauten, aus neunzehn Langschiffen und fünfunddreißig Querschiffen besteht. Die mehr als tausend monolithen Säulen aller Steinarten, die im Inneren des Gebäudes — zum Teil auch in Nebenräumen und an höheren Gebäudeteilen — stehen, sind fast alle römischen oder byzantinischen Ursprungs. Sie wurden aus Spanien, Frankreich und gar aus Konstantinopel verschrieben. Die meisten ihrer Kapitelle sind jedoch nur unförmliche Nachahmungen antiker Vorbilder. Die Säulen sind in der Gebetsrichtung durch Hufeisenbogen verbunden; um aber eine größere Höhe zu erreichen, bilden Pfeiler, die auf den Säulenkapitellen stehen und selbst durch Bogen miteinander verbunden sind, ein zweites Stützenstockwerk; an den Glanzstellen der Moschee sind die Oberpfeiler mit Halbsäulen geschmückt, sind die Bogen durch kleinere Bogen gezackt. Über diesem Stützen- und Bogensystem waren die einzelnen Schiffe ursprünglich flach gedeckt mit offenem Blick in den Dachstuhl. Heute sind sie meist mit flachen Tonnengewölben versehen. Im Verhältnis zu seiner ungeheuren Flächenentfaltung macht das mächtige Gebäude einen ungewöhnlich niedrigen und gedrückten Eindruck, auch leiden seine Einzelbildungen, abgesehen von dem reich geschmückten heiligsten Raume, an einer gewissen Nüchternheit. Aber der Säulenwald mit den Doppelbogen, die sich über ihm erheben, wirkt an sich reich und märchenhaft, und sein Dämmerlicht nimmt die Einbildungskraft des Beschauers mit mystischen Schauern gefangen (s. die beigeheftete Tafel „Maurische Baukunst“, Fig. a).

Das schönste Gebäude an der Nordküste Afrikas, das sich während der Erweiterungsbauten der Moschee von Córdoba (um 837) in prächtigem Neubau erhob, war die Marmormoschee zu Kairuan unweit Tunis. Ihr Dach wird von vierhundertundvierzehn antiken Säulen in siebzehn Schiffen getragen; kostbare Platten aus gebranntem Thon wechseln mit durchbrochener Marmorarbeit in der Verzierung ihrer Gebetsnische. Ihre Umfassungsmauer besteht aus abwechselnd weißen und schwarzen Lagen polierten Marmors. Näheres über die Kunst des Islam in Nordafrika hat Ary Renan veröffentlicht.

Im 10. und 11. Jahrhundert, in denen die arabisch-maurische Gesittung auf spanischem Boden der Bildung des übrigen Europa in den meisten Beziehungen überlegen war, füllten Córdoba, Granada, Segovia, Tarragona und Toledo sich mit neuen Moscheen. Die als Einsiedelei „Cristo de la luz“ erhaltene kleine Moschee zu Toledo stammt aus dem 11. Jahrhundert. Ihr Grundriß wird durch vier ins Mittelviereck gestellte westgotische Säulen in neun gleiche Quadrate zerlegt, von denen jedes von einer, das mittelste von der höchsten Kuppel überragt wird. Der Bau, den Justi ein „geistreich kühnes Kabinettstück arabischer Konstruktion“ nennt, zeichnet sich durch die Anmut seiner Hufeisenbogen zwischen den Stützen, seiner Kleeblattbogenarkaden an den oberen Wandteilen und der Wölbungen seiner Kuppeln aus. Im 12. Jahrhundert entstanden Prachtpaläste und Moscheen, wie in Fez und Marokko, so auch in Sevilla und anderen spanischen Städten. Der Alcazár, das maurische Königsschloß zu Sevilla, hat bis auf wenige Reste der erhaltenen Anlage des hier schon christlichen 14. Jahrhunderts, das sich freilich noch maurischer Architekten bediente, Platz gemacht. Die reichgegliederte Hauptfassade mit dem Stalaktitenfries unter weit vorspringendem Dache, mit den Zackenbogen ihrer Fenster und Thüren mag aber der Fassade des 12. Jahrhunderts nachgebildet sein (s. die Tafel, Fig. b). Von der großen Moschee zu Sevilla, die der christlichen Kathedrale gewichen ist, hat sich wenig mehr erhalten als ihr Minaret, das, in einen Glockenturm verwandelt, unter dem Namen der Giralda weltbekannt, noch heute das Wahrzeichen von Sevilla ist. Die „Giralda“ ist aber, wie ähnliche Türme afrikanischer Moscheen, im Gegensatze zu den schlanken Minareten des Ostens



c. Der Löwenhof der Alhambra.



a. Das Innere der grossen Moschee zu Córdoba.

Mauris

Nach Photographie



b. Die Hauptfassade des Alcazárs in Sevilla.

che Baukunst.

en von J. Laurent in Madrid.



d. Der „Gerichtssaal" der Alhambra.

ein mächtiger vierseitiger Turm, in dem eine bequeme Rampe emporführt. Die oberen Mauerflächen sind mit einem diagonal zur senkrechten Umrahmung gestellten feinen Arabeskennetz ausgefüllt, das nach oben zu die Fortsetzung der zierlichen, fast spitz zulaufenden, mit Zacken besetzten Blendbogen und Fensteröffnungen bildet, die auf den Stockwerksimsen stehen. Die Giralda und die ursprüngliche Hauptfassade des Alcazár gelten als die Hauptbeispiele der zweiten oder mittleren Entwickelungsperiode des maurischen Stils.

Das Hauptwerk des dritten und letzten, zugleich des reifsten und selbständigsten Stiles der maurischen, ja, in manchen Beziehungen der ganzen mohammedanischen Baukunst ist das Alhambraschloß auf der Höhe über Granada. Von den maurischen Beherrschern Granadas im Laufe des 14. Jahrhunderts erbaut, besteht die Alhambra aus einer Reihe nach und nach nebeneinander entstandener und miteinander in Verbindung gesetzter fürstlicher Wohnungen, die, gemeinsam ummauert, nach außen einer trotzigen Bergfeste gleichen, im Inneren die ganze offene Pracht und heitere Anmut entfalten, über die der arabische Stil verfügt. Deutlich zeigt ein Blick auf den Grundriß des Gesamtbaues, daß das maurische Haus, dem Klima entsprechend, so gut wie das griechische und römische aus einer Reihe von Höfen besteht, auf die sich die angrenzenden Säle und Gemächer öffnen. Die meisten von ihnen öffnen sich mit großen, reich verzierten thürlosen Bogen ineinander oder unmittelbar in die Höfe, andere in die Bogengänge, die die Höfe teilweise umgeben. Einige Zu- und Durchgänge sind aber auch mit Prachtthüren geschlossen. Die Verschiedenheit der Bodenhöhe, in der die verschiedenen Hauptanlagen liegen, steigert, durch Treppen ausgeglichen, den malerischen Reiz der Durchblicke.

Über den Säulen der Alhambra herrscht der überhöhte, gestelzte, schlank aufsteigende Rundbogen, der manchmal leise hufeisenförmig geschweift erscheint, manchmal sich in flacherer Breite spannt, selten zugespitzt, um so häufiger aber in kleinere Bogen aufgelöst, mit Stalaktiten besetzt oder mit Zackenspitzen verbrämt wird. Die Säulen sind schlanke monolithe Marmorsäulen, die ebenso oft paarweise wie einzeln, manchmal sogar zu dreien oder vieren gekuppelt, als Bogenträger auftreten. In vielfachen, wenn auch nur leichten Abwandlungen zeigen sie die selbständig ausgeprägte arabisch-maurische Gestalt: Fußringe über der schlichten Basis; zahlreiche, weit herabreichende Halsringe unter dem Kapitell; als Kapitell einen schlanken Blätterkelch unter dem unten eingezogenen, reich skulptierten Würfel, über dem eine Hohlkehle den Übergang zum Bogenträger vermittelt (vgl. die Abbildung, S. 571). Die Wände sind deutlich in Sockel, Hauptflächen und Friese gegliedert. Die Sockel sind fast überall mit farbigen Fayencekacheln (hier Azulejos genannt) in einfachen, großen Mustern und prächtigen, aber ruhigen Farben verkleidet. Die Wandfelder über ihnen sind mit den meist in Gips geschnittenen teppichartigen, in reicheren Farben schimmernden Mustern bedeckt, deren üppiges Linienspiel, unendlich fortspinnbar, nur durch die Umrahmungen abgeschnitten wird. In den Friesen, aber auch in den senkrechten Zierstreifen zwischen den Bogen oder zwischen den Wandfeldern schlingen die ernsten und heiteren Sprüche der Dichter sich in malerischen Buchstaben durch die Arabesken, die auch hier neben den streng stilisierten Blattranken oft natürliche, frisch der Wirklichkeit entlehnte, wenn auch in ihrer Art immer wieder leicht stilisierte Pflanzenformen in sich aufnehmen. Im hellsten, farbigsten Glanze strahlen die Decken, die in der Regel aus hölzernen Stalaktitengewölben in den verschiedensten Abstufungen und Abarten bestehen, manchmal aber, wie in den vorspringenden Pavillondächern, auch die Holzkonstruktion, reich verziert und verschnörkelt, als solche zur Geltung bringen.

Die beiden Haupthöfe, um die die prächtigsten Säle und Hallen sich dehnen, sind der Fischteich- oder Myrtenhof und der Löwenhof. Beide gehören der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts

an. Der Myrtenhof bildet ein Rechteck, das siebenunddreißig Meter lang, dreiundzwanzig Meter breit ist. Ein von Myrtenhecken eingefaßtes langes Wasserbecken nimmt seine Mitte ein. Auf jede seiner beiden Schmalseiten öffnen sich, von sechs schlanken Marmorsäulen getragen, sieben prächtige Bogen mit zierlichen Obergalerien. Die Alkoven an den Ecken dieser Hallen sind mit Stalaktitengewölben geschmückt. Durch die Halle der nordöstlichen Schmalseite gelangt man zunächst in einen breiten Vorsaal von geringer Tiefe (Antisala de la Barca), dessen Tonnengewölbe 1890 abgebrannt ist, von ihm durch einen gewaltigen, zugespitzten Bogen, der die mächtige Mauerdicke des Comares-Turmes durchbricht, in den Gesandtensaal, dessen Viereck das ganze Innere dieses schon in der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts erbauten Festungsturmes einnimmt. Seine Mauern sind so dick, daß die Fensternischen kleine Zimmer für sich bilden. Der Saal selbst mißt elf Meter im Quadrat. In der Höhe durchragt er, wie sich in seinen beiden Fensterreihen übereinander ausspricht, zwei Geschosse. Ein Stalaktitengewölbe reichster Art bedeckt ihn. In den eingepreßten Mustern, mit denen seine Gipswände geschmückt sind, hat man über hundertzweiundfünfzig Einzelmotive gezählt.

Der Löwenhof (s. die Tafel bei S. 582, Fig. c), dessen Bau 1377 begann, ist achtundzwanzig Meter lang und sechzehn Meter breit. Seinen Namen führt er von den zwölf in plastischer Hinsicht ungeschlacht, in baulicher Beziehung aber wirksam stilisierten schwarzen Marmorlöwen, die die breite untere Schale seines Mittelbrunnens tragen. Eine Bogenhalle umgibt den Hof. Die Bogen, die von verschiedener Spannweite sind, werden bald von einfachen, bald von doppelten, an den Ecken gar von dreifachen Säulen getragen. In der Mitte jeder der beiden Schmalseiten springt ein mit einer Holzkuppel bekrönter Vorbau nach dem Inneren des Hofes vor. An den Wänden über und zwischen den Bogen entfaltet die maurische Arabesken- und Spruchornamentik sich zur reichsten und üppigsten Blüte.

Aus jeder der vier Seiten des Löwenhofes gelangen wir in einen der Hauptsäle dieses Teiles der Alhambra; an der nordwestlichen Schmalseite in die vorhallenartige Sala de los Mocárabes, die ursprünglich über blau-rot-goldenem Wandschmuck mit einer reizvollen Kuppel bedeckt war; an die nordöstliche Langseite schließt sich der um einige Stufen erhöhte malerische Saal der beiden großen marmornen Fußbodenplatten an, die als „die beiden Schwestern“ gefeiert werden, ein Prachtsaal, dessen Sockel die herrlichsten Fayencekacheln, dessen Decke das mächtigste und geschmackvollste Stalaktitengewölbe zeigt, während seine einst vergoldeten Zederthüren am reichsten geschnitzt und seine Stuckwände mit den am reizendsten verschlungenen Arabesken bedeckt sind. „Verfolgt man diese wunderbaren Gebilde“, sagt Schack, „in welchen sich die ausgelassenste Einbildungskraft mit der verständigsten Berechnung verbindet, so glaubt man jeden Augenblick alle denkbaren Kombinationen schon erschöpft und sieht doch überrascht immer neue aus den früheren hervorwachsen.“ An der gegenüberliegenden südwestlichen Langseite des Löwenhofes liegt der „Saal der Abencerragen“, der durch zwei prachtvolle, breite Zackenbogen in drei Räume geteilt wird. Der dreistöckige Mittelraum ist mit einer hohen Stalaktitendecke versehen, die vom Viereck ins Achteck, vom Achteck ins Sechzehneck, vom Sechzehneck in die Rundung übergeht. An der südöstlichen Schmalseite endlich liegt der siebenteilige „Gerichtssaal“ (s. die Tafel bei S. 582, Fig. d), der mit seinen Stalaktitenwölbungen und Zackenbogen wie eine durch überirdische Sphärenklänge rhythmisch und symmetrisch kristallisierte Tropfsteinhöhle wirkt.

Zeigen die Löwen des Löwenhofes, daß diese maurische Kunst plastische Tierdarstellungen zu verwerten verstand, so beweisen die drei Nischengemälde im Hintergrunde des „Gerichtssaals“, daß gelegentlich, wenn auch nur ausnahmsweise, wirkliche große Malereien mit Tier- und

Menschengestalten keineswegs verschmäht wurden. Von diesen drei Gemälden, die mit Temperafarben auf Leder gemalt und auf Pappelholz genagelt sind, stellt das mittlere auf goldenem Grunde zehn in weiten Gewändern auf gestickten Polstern sitzende maurische Könige von Granada dar, während die beiden Seitenbilder auf goldgesterntem blauen Grunde Jagd- und Liebesabenteuer veranschaulichen, an denen Christen und Mauren beteiligt sind. Schlösser mit Zinnen und Türmen bilden den Hintergrund. Üppiger Pflanzenwuchs durchwebt den figurenreichen Mittelgrund und Vordergrund der Darstellungen. Ob diese schattenlosen, in schwarzen Umrissen leicht mit Farbe gefüllten Gemälde, die im ganzen den Stil der christlichen Malerei des 14. Jahrhunderts zeigen, von arabischen Händen ausgeführt sind, wie z. B. Woltmann mit Schack annahm, oder ob sie christlichen Malern im Solde der maurischen Herrscher zuzuschreiben sind, wie z. B. Schnaase betont, ist schwer zu sagen. Jedenfalls kennen wir keine anderen maurischen Gemälde dieser Art; und ihre Ähnlichkeit mit persischen Miniaturen ist doch nicht überzeugend genug, um anzunehmen, daß sie von persischen Künstlern, die nach Granada berufen worden wären, herrühren. Einzig in ihrer Art sind sie unter allen Umständen.



Pavillon der „Cuba" bei Palermo. Nach Photographie von Tagliarini. Vgl. Text, S. 586.

Wer je in den Räumen der Alhambra geweilt hat, wird die künstlerischen Eindrücke, die er hier empfangen, zu den unvergeßlichen seines Lebens rechnen. Märchen aus Tausendundeiner Nacht glaubt er zu träumen; und doch ist alles so klar, so verständig, so wohnlich, daß er sich von einer behaglichen und heiteren Wirklichkeit umgeben sieht.

Ein halbes Jahrhundert älter als die Alhambra ist das noch 50 m über dem Alhambrahügel thronende maurische Sommerschlößchen „Generalife". Bogengänge, Thorbogen, Alkoven, Balkone verleihen auch diesem Schlosse seinen malerischen Reiz. In den Versen, deren Buchstaben in das Ziermuster über dem Eingang verwebt sind, aber heißt es nach Schacks Übersetzung:

Sinnreich hat die Hand der Künstler seine Wände so gestickt,
Daß man glaubt, es seien Blumen, was das Auge dort erblickt.
Reich mit Zierden überschüttet, gleicht der Saal der jungen Braut,
Wenn man sie im Hochzeitszuge in der Schönheit Fülle schaut.

Von der Pracht der sarazenischen Bauten auf Sizilien sind wir nur durch ältere Schriftsteller unterrichtet. Die christlichen Normannen, die schon 1090 wieder die Herren der ganzen Insel waren, zerstörten anfangs die meisten Paläste und Moscheen der maurischen Herrscher, nahmen bald jedoch die sarazenischen Künstler in ihre eigenen Dienste. Zu den von normannischen Herrschern des 12. Jahrhunderts durch Sarazenen im arabischen Stil auf Sizilien errichteten Gebäuden gehören die beiden kleinen Lustschlösser La Zisa und La Cuba in

der Nähe von Palermo. Von ihrer inneren Ausstattung mit Stalaktiten, Fayencekacheln und Marmormosaiken hat sich nur wenig erhalten. Von außen zeichnen sie sich durch die wagerechte Gliederung in Stockwerke und durch die senkrechte Gliederung mit Blendbogen und Fenstern aus. Ein kleines geschlossenes Ganze bildet einer der abseits gelegenen Pavillons der „Cuba“ (s. die Abbildung, S. 585). Die Anwendung des Spitzbogens verrät die Abhängigkeit dieser sizilischen von der ägyptisch-arabischen Baukunst.

Auch in Spanien fuhren die christlichen Herrscher nach der Vertreibung der Mauren fort, sich Bauten von maurischen Meistern im maurischen Geschmacke errichten zu lassen; und hier pflegt man diese christlich-maurische Bauweise als Mudéjarstil zu bezeichnen. Schon die beiden jüdischen Synagogen in Toledo, die jetzt als christliche Kirchen die Namen Santa Maria la Blanca und El Transito führen, sind Beispiele dieses Stils aus dem 13. und 14. Jahrhundert. Santa Maria la Blanca, das ältere der beiden Gebäude, zeigt eine flachgedeckte fünfschiffige Anlage mit 28 Hufeisenbogen, die von achteckigen Pfeilern mit merkwürdigen Pinienzapfen-Kapitellen getragen werden (s. die Abbildung, S. 587). El Transito, ein einschiffiger Bau, ist durch den Reichtum seines Arabeskenschmuckes und durch die Pracht seines offenen Dachstuhls, dessen Zedernholz mit Elfenbeineinlagen verziert ist, ausgezeichnet. Dem Anfang des 16. Jahrhunderts erst gehört das sogenannte Haus des Pilatus in Sevilla an, ein Palast, dessen Wandsockel von Azulejos in allen Farben und Mustern glänzen, während in seinen Verzierungen schon gotische Motive und selbst Renaissancebildungen mit den maurischen Formen zu einem neuen, üppigen, krausen, aber keineswegs unharmonischen Ganzen verbunden sind.

Daß neben der Baukunst in Spanien und Sizilien auch ein reiches Kunstgewerbe blühte, versteht sich von selbst.

Als ein Hauptsitz der Seidenweberei in der Zeit vom 9.—12. Jahrhundert gilt Palermo. Die normannischen Könige übernahmen nach ihrer Eroberung Siziliens die sarazenischen Webstühle und Meister; und die arabischen Inschriften in palermitanischen Seidengeweben des 12. Jahrhunderts beweisen, daß sich die sarazenische Seidenweberei auch in der christlichen Welt jener Zeit des höchsten Ansehens erfreute. Auch die Seidenstoffe für die deutschen Kaisermäntel wurden vielfach in Palermo gewebt. Ein Krönungsmantel von 1132 in der Schatzkammer zu Wien ist mit symmetrischen, mit dem Rücken gegeneinander gekehrten, durch eine Palme getrennten Gruppen von Löwen, die ein Kamel zerfleischen, geschmückt: großartig lebendig im ganzen, erscheint die Zeichnung des Musters verschnörkelt im einzelnen. Die Seidenstoffe vom Kaisermantel Heinrichs VI., die in Regensburg aufbewahrt werden, tragen den Namen des sizilianischen Arabers Abdul Aziz. Übrigens lassen sich, worauf Riegl nachdrücklich aufmerksam gemacht hat, die sarazenischen Erzeugnisse dieser Art von den byzantinischen noch im 12. Jahrhundert nur durch ihre Inschriften und etwa durch eingewebte Sinnbilder unterscheiden. Im übrigen zeigen sie die gleichen gebrochenen Linienverschlingungen, das gleiche Ranken- und Blattwerk, die gleichen paarweise gestellten Tiergestalten, die jedenfalls nicht von Arabern für die mohammedanische Kunst erfunden worden sind.

Die maurische Fayencekunst blühte vor allen Dingen auf spanischem Boden. Die Fayencegefäße, denen man früher arabisch-sizilischen Ursprung zuschrieb (vgl. S. 580), sind jetzt als syrisch-ägyptische Ware des 13. und 14. Jahrhunderts erkannt worden. Die große Rolle, die man früher der Insel Mallorca, nach der die Italiener die Fayencen als Majoliken bezeichneten, zuschrieb, wird neuerdings darauf beschränkt, daß man Mallorca als

Ausfuhrhafen für spanische Ware nach Italien ansieht. Daß Töpfereien auf Mallorca selbst bestanden haben, läßt sich nicht nachweisen.

Spanien hat, wie schon erwähnt, von der Ausschmückung seiner Gebäude mit Fayencekacheln (Azulejos) einen größeren Gebrauch gemacht als irgend ein Land in Europa. Die Azulejos der Alhambra bestehen aus durch und durch gefärbtem Zinnglasurmosaik. Ihre Farbenharmonie setzt sich, außer aus weiß und schwarz, aus blau, grün und braun zusammen. Gerade in Spanien aber spielen auch die Goldlüsterfayencen eine Hauptrolle. Indessen stammen die meisten erhaltenen Kacheln wie die Gefäße dieser Art erst aus christlicher Zeit. In rein maurischer Zeit scheint Málaga die wichtigsten Fabriken dieser Art gehabt zu haben. Die älteste spanische Goldlüster-**Wandfliese**, die sich nach Otto von Falke 1896 im Privatbesitze zu Madrid befand, stammt aus Granada und gehört der Zeit zwischen 1333 und 1354 an. Die Arabeskenenden laufen hier in Tierköpfe aus. Die Technik zeigt blassen Goldglanz auf gelblichweißer Zinnglasur. Die ältesten maurisch-spanischen **Gefäße** dieser Art sind die berühmte, 1,32 m hohe „Alhambravase“ im „Saal der Schwestern“ und ihresgleichen in den Nationalmuseen zu Madrid und zu Stockholm. Die Alhambravase stammt vom Jahre 1320. Auf weißem Grunde mit Blau und Goldlüster bemalt, zeigt sie in den Inschriften und Arabesken zwei stilisierte Gazellen. Im 15. und 16. Jahrhundert standen die Hauptfabriken der Lüstermajoliken in Aragon und in und um Valencia. Allmählich mischen gotische und naturalistische Elemente sich in die



Das Innere von Santa Maria La Blanca in Toledo. Nach Photographie von J. Laurent. Vgl. Text, S. 586.

Muster der Gefäße. Abendländische Wappen treten hinzu; und wenn auch die Muster immer noch nach östlicher Gewohnheit gleichmäßig über die Flächen verteilt werden, so bringt eine starke Betonung von Streifen und Feldern allmählich doch etwas Neues, nicht mehr echt Orientalisches hinein.

Kehren wir vom Westen des Reiches der Religion Mohammeds zu seinem Osten zurück, so treffen wir in der Mitte unseres Weges in Kleinasien und auf der Balkanhalbinsel die Türken, die gegenwärtigen Hauptherrscher und Kulturträger des Islam. Die türkische Kunst beginnt im 13. Jahrhundert unter der Seldschukenherrschaft in Kleinasien. Das alte Ikonium, als Konia die Hauptstadt der seldschukischen Kajaniden-Sultane, war im 14. Jahrhundert der Hauptsitz dieser frühtürkischen, von der persischen abgeleiteten Kunst, der Friedrich Sarre vor kurzem eingehende Untersuchungen gewidmet hat. Seldschukischen Ursprungs waren schon die mit Ziegelstein-Mustern bedeckten Grabtürme von 1162 und 1186 zu Nachtschewan auf nordpersischem Boden. Konia aber bleibt die Hauptstadt der Seldschuken-Kunst. Auf dem mittleren Stadthügel bildet ein Marmorportal mit spitzbogiger Nische über geradem Thürsturz den Eingang zur Moschee Kai Kobads I., die 1220—21 vollendet wurde. Die Moschee ist, wie in dieser frühtürkischen Kunst fast überall, ein rechteckiger, flachgedeckter Säulensaal. Die Säulen sind hier noch dem heidnischen Altertum entlehnt. Reicher und künstlerisch bedeutender ist die in enger Gasse gelegene Sirtscheli-Medresse (Juristenschule), die 1242—43 unter Kai Chosro errichtet wurde; sie zeichnet sich durch die Tiefe ihres Eingangsportals, dessen Laibungen an jeder Seite für eine von zwei byzantinisierenden Säulen begrenzte Stalaktitennische Platz haben, durch die Eleganz ihrer Kielbogen und arabischen Spitzbogen und durch die Fülle ihres blau in blau und schwarz gehaltenen Fayencemosaikschmuckes aus. Ihren Höhepunkt aber erreicht die seldschukische Baukunst in der Medresse Kara Tais, die 1251 unter Kai Kāus II. eröffnet wurde. Schon das Marmorportal ist ein Muster des Stils: zu beiden Seiten der oben geradlinig abgeschlossenen Thüröffnung byzantinisch gewundene Säulen mit byzantinisch korinthisierenden Kapitellen; über ihr eine spitzbogige Stalaktitennische, die von durcheinander geschlungenen Halbkreisbändern eingefaßt wird. Der Haupthof des Innern bildet ein Viereck, über dem sich eine von einer kreisrunden Öffnung durchbrochene Kuppel erhebt. Den Hauptschmuck des Innern aber bildet auch hier wie in den meisten Seldschukenbauten die Bekleidung der Wände mit hellblauem Fayencemosaik. Zu den großartigsten Resten der Seldschukenkunst gehören dann auch die Ruinen des 1229 unter Kai Koban I. errichteten Karawanserais zwischen Konia und Akserai, des sogenannten Sultan Han, der durch die Pracht seines hochgestreckten Spitzbogen- und Stalaktiten-Thorbaues, durch die reiche, in den Stein gemeißelte Ornamentik seiner senkrechten Zierstreifen und durch die spitzbogigen Tonnengewölbe seines Inneren hervorragt. Charakteristisch für die seldschukische Baukunst ist überall das sassanidische Ansehen ihrer prächtigen Portalbauten, die durchaus byzantinische Gestaltung ihrer Säulen und anderer Zierglieder sowie die Pracht ihrer Fayencemosaiken (vgl. S. 575), deren Art nach Sarre bisher in Persien erst ein halbes Jahrhundert später nachgewiesen ist als am Sultan Han. Aber auch an figürlich plastischem Schmuck fehlt es den seldschukischen Bauten nicht ganz. An einigen Portalen (Suzuz Han, Friesen am Bazar zu Konia u. s. w.) kommen rohe Flügelfiguren vor, die an Siegesgöttinnen der Sassanidenkunst (vgl. S. 482) erinnern.

Auch die Kunst der osmanischen Türken beginnt auf kleinasiatischem Boden. Die Hauptstädte Brussa, Nicäa u. s. w. füllten sich unter den Herrschern des 14. Jahrhunderts, besonders unter dem baulustigen Murad I. (1360—89), mit Palästen und Moscheen. Der Einfluß der

byzantinischen Kunst tritt in diesen Gebäuden noch stärker zu Tage als in den seldschukischen. Eine von korinthisierenden, gleichwohl aber mit Stalaktitenkapitellen geschmückten Säulen getragene Vorhalle führt durch eine schmale Querhalle in den von einer Kuppel bedeckten Hauptraum der Grünen Moschee zu Nicäa, die nach einem mit grünem Fliesenschmuck ausgestatteten Minaret ihren Namen führt. In Brussa selbst besteht die große Moschee Murads allerdings aus einem viereckigen Pfeilerhallenraume mit offenem Wasserbecken in der Mitte und kleinen Kuppeln über jedem Pfeilerviereck; die kleinere Moschee Murads zu Brussa aber nähert sich mit ihren vier quadratischen Kuppelräumen wieder durchaus den christlich byzantinischen Bauten. Mit echten Zinnglasurkacheln von leuchtend grüner Farbe sind auch die Gebetsnischen und einige andere Teile der „Grünen Moschee" und die „Grüne Turbe" in Brussa geschmückt, die beide aus dem Anfang des 15. Jahrhunderts stammen.

Vollends verbyzantisierte die türkische Baukunst sich, als Byzanz selbst 1453 von den Türken erobert und zur Hauptstadt des türkischen Reiches erhoben wurde. Die Sophienkirche, das Wunderwerk byzantinischer Baukunst, wirkte, in eine Moschee verwandelt, als einziges und unvergleichliches Vorbild aller in Konstantinopel zu erbauenden Moscheen. Griechische, christliche Meister arbeiteten hier jetzt im Dienste der mohammedanischen Bauherren. Auch ihren Vorhof, der ihnen unentbehrlich war, gaben die Moscheen in ihrer byzantinischen Gestalt als Kuppel-Zentralbauten nicht auf; der Spitzbogen, der im 14. Jahrhundert wie in Kairo auch in Brussa geherrscht hatte, gelangte wenigstens manchmal in Konstantinopel zur Geltung; schlanke Minarete stiegen jetzt fein und dünn neben den flachen Kuppeln in die Höhe; und die christlichen Mosaiken machten im Innern den im einzelnen spielenden, im ganzen wirksamen Zieraten der Kunst des Islam Platz. In der Moschee mit dem Grabmal Ejubs, die Mohammed II. schon 1458 in Konstantinopel errichtete, tragen vier Pfeiler die weite Kuppel. Von einer künstlerischen Weiterentwickelung ist hier nun aber keine Rede mehr. Wurden die Säulen und andere Werkstücke doch auch wieder unbedenklich den christlichen Bauwerken entnommen, die eigens zu diesem Zwecke zerstört wurden. Die 1498 errichtete Moschee des Sultans Bajazet ist mit fremden Säulen aus ägyptischem Granit, Jaspis und Verde antico geschmückt. Immerhin wirkt die berühmte Moschee Sulemans II. (1520—66), ein Werk des Baumeisters Sinan, durch die Klarheit ihrer Verhältnisse und die lichtvolle Höhe ihrer Hauptkuppel auch noch nach der Sophienkirche mit neuem Reize; wogegen die 1614 vollendete, gewaltige Marmormoschee Achmeds, die die Sophienkirche nicht nur an Größe, sondern auch an Pracht überbieten sollte, durch ihren schwerfälligen Rundpfeilerkranz doch nur den Eindruck einer verunglückten Nachahmung auf den Verfasser dieses Buches gemacht hat.

Wirklich eigenartiges Leben atmet die türkische Moscheenbaukunst nur, wo sie sich als Hauptschmuck der Halbfayencekacheln (vgl. S. 482) bedient, die, wenn auch in Persien erfunden, in der Türkei doch, wie Otto von Falke nachgewiesen hat, eine besondere Ausbildung erfahren haben. Außer den Arabesken, die wir bereits kennen gelernt haben, und dem persischen Rankenwerk, das wir kennen lernen werden, spielen als türkische Zuthaten natürliche, wenn auch ebenfalls flächenhaft stilisierte Stengelblumen, besonders Nelken, Tulpen und wilde Hyazinthen, in der türkischen Halbfayence eine Hauptrolle. Zu ihren unterscheidenden Merkmalen gehört ihre Vielfarbigkeit. Der Grund ist in der Regel weiß; die dunkelgrauen Umrißlinien sind mit Kobaltblau, Türkisblau, Kupfergrün und leuchtendem Bolusrot, das eine türkische Neuerung ist, ausgefüllt. Seltener ist der Grund farbig; und in diesem Falle ist das Muster manchmal weiß. Rechteckige Wandfelder sind oft mit einem aus einer Vase emporsteigenden, von Ranken durchschossenen Blumenstrauße geschmückt.

Die seit dem 16. Jahrhundert im türkischen Reiche erbauten Moscheen pflegen aufs üppigste mit Halbfayencekacheln dieser Art verziert zu sein. Proben solcher Kacheln sind reichlich ins Berliner Kunstgewerbemuseum gekommen: z. B. aus der Moschee Piali Pascha in Konstantinopel (1565—70) zwei kielbogenförmige Giebelfelder mit persischem Rankenwerk, aus dem Grabmal Sultan Selims I. (1566—74) ein Mittelfeld mit fortlaufendem Arabeskenmuster, aus der im 16. Jahrhundert errichteten Bibliothek der Sophienkirche ein Fliesenrand mit auf blauem Grunde ausgespartem Blumenmuster. Auch die genannte Moschee Achmeds aus dem 17. Jahrhundert ist mit großen Fliesenfeldern im Berliner Museum vertreten. Glänzend waren auch die Moscheen des 16. und 17. Jahrhunderts zu Adrianopel, Damaskus, Brussa und Nicäa mit farbigen Kacheln dieser Art ausgestattet. Im 16. Jahrhundert scheint Nicäa der Hauptherstellungsort der Fayencen dieser Art gewesen zu sein. Im 17. und 18. Jahrhundert wetteiferten verschiedene Städte des türkischen Reiches auf diesem Felde des Kunstgewerbes; sein Vorort im 19. Jahrhundert war Kutahia.



Türkischer Fayence-Teller.
Nach O. von Falke.

Die Gefäße dieser Technik und Verzierungsart, runde Schüsseln und Teller (s. die nebenstehende Abbildung), Blumentöpfe und langhalsige Flaschen, hielt man früher für persisch; dann bezeichnete man Rhodus als ihren Herkunftsort; heute weiß man, wenn auch auf Rhodus eine Töpferei dieser Art bestanden haben mag, daß die köstlichen Halbfayencegefäße mit den lebendigen Blumenmustern, die Otto von Falke zu den wirkungsvollsten und mustergültigsten Schöpfungen der Keramik aller Länder und Zeiten rechnet, in Wirklichkeit im ganzen türkischen Reich erzeugt wurden, in Damaskus mit Ersetzung des lebhaften Rot durch ein mildes Violett. Die Fliesen, die die gleichen Muster und Farben in der gleichen Technik zeigen, verraten überall die Herkunft auch der Geschirre, die in den großen Londoner und Pariser Sammlungen besonders reichlich, vereinzelt aber auch in den deutschen Museen, z. B. in den Kunstgewerbemuseen von Nürnberg, Düsseldorf und Dresden vertreten sind.

Sind nun die Fliesen und Gefäße dieser Art als türkische Ware erkannt, so müssen auch die Gewebe, die mit den genannten türkischen Blumenmustern geschmückt sind, besonders die Brokat- und Samtgewebe des 16. Jahrhunderts, so gut wie die ebenso gemusterten älteren Gebetteppiche, als kleinasiatisch-türkische Ware bezeichnet werden; und gerade das Nelken-, Tulpen- und Hyazinthenmuster muß, wo immer es uns entgegentritt, als ein Zeichen türkischer Erfindung betrachtet werden.

II. Die mohammedanische Kunst des ferneren Ostens.

1. Die Kunst des Islam in Persien und dessen Nachbarländern.

Die Perser, die in der alten Achämeniden- wie in der Sassanidenzeit eine reiche, üppige, aber im wesentlichen unter fremden Einflüssen entwickelte Kunst die ihre nannten, stehen in der Zeit ihres Bekenntnisses zum Islam in mancher Beziehung an der Spitze der Kunstbewegung innerhalb dieser Religionsgemeinschaft. Wie viel sie freilich von Anfang an den Arabern gegeben, wie viel sie, nachdem diese sich, nicht aus sich heraus, ihre eigene Kunstsprache geschaffen,

von ihnen übernommen haben, ist nicht leicht abzuwägen. Sicher ist, daß sie einige Jahrhunderte nach ihrer Unterwerfung durch die Araber vollen Anteil an der gemeinsamen Kunst des Islam hatten, innerhalb dieser sich aber durch manche Sonderzüge auszeichneten; und sicher ist, daß sie seit dem Einfall der Mongolen auch chinesische Einflüsse aufnahmen und verarbeiteten.

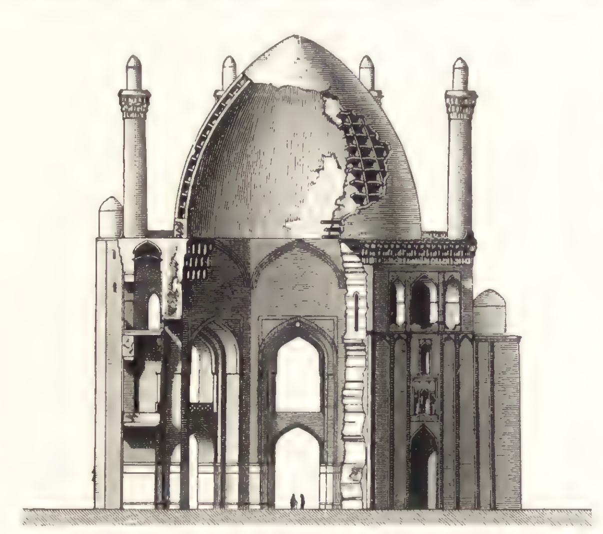
In der Zeit der Abbasiden-Khalifen kann Bagdad, obgleich es, wie Ktesiphon, die Sassanidenhauptstadt, am Tigris lag, als Hauptstadt Persiens gelten. Doch haben sich von der Kunst dieser Frühzeit des mohammedanischen Persiens weder in Bagdad noch in den weiter östlich gelegenen Städten des eigentlichen Persiens nennenswerte Reste erhalten. Nur nach alten Beschreibungen können wir mit Al. Gayet, der auch die persische Kunst vor kurzem im Zusammenhang behandelt hat, vermuten, daß die altpersischen sich von den echt arabischen und ägyptischen Moscheen der ersten Jahrhunderte dadurch unterschieden haben, daß sie die Mitte ihres heiligen Raumes mit einer Kuppel bekrönten. Die Trümmer zweier Grabtürme zu Ray, dem alten Rhages in der Nähe der jetzigen Hauptstadt Teheran, die noch dem 8. Jahrhundert zugeschrieben werden, lassen erkennen, daß diese cylindrisch aufsteigenden Bauten mit spitzbogigen Eingangsportalen in Spitzkuppeln ausliefen. Der eine von ihnen zeigt glatte, der andere gefurchte Außenmauern.

Als Eigentümlichkeit der weiter entwickelten persischen Baukunst, wie wir sie erst seit dem Einfall der Mongolen unter Dschinghis-Khan (um 1200 n. Chr.) verfolgen können, treten uns die breiten, schiffskielförmigen Bogen, die entsprechend geschweiften, zwiebel- oder birnenförmigen Kuppeln, die mächtigen, von den Sassaniden übernommenen Thorbauten, deren nischenförmig vertiefte Eingangsbogen von rechteckigen Blendrahmen eingefaßt zu sein pflegen, und die runden, glatten Minarete entgegen, die nur oben unter der Kuppelspitze eine überdachte Galerie tragen. Die persische Kunst ist im ganzen weicher und sinnlicher als die arabisch-ägyptische und die maurische. Die mathematischen, miteinander verflochtenen Vieleckmuster der arabischen Zierkunst fehlen in der ausgebildeten persischen Kunst beinahe völlig. Geschweifte Arabeskenranken beherrschen sie. Vor allen Dingen aber ist ihr die Darstellung lebender Wesen, menschlicher wie tierischer, durchaus nicht zuwider. Man kann von einer persischen Bildnerei und Malerei reden; und wenigstens die persische Miniaturmalerei bildet einen besonderen Zweig der Kunstgeschichte, den wir nicht unbeachtet lassen dürfen. Daneben erscheinen die persischen Fayencen jeder Art, die in der Baukunst wie in der Gefäßmacherei eine Rolle spielen, und die persischen Teppiche, die seit dem 15. Jahrhundert das Entzücken Europas sind, als Haupterzeugnisse des persischen Kunstgewerbes, die wenigstens gestreift werden müssen.

Marksteine in der Entwickelungsgeschichte der persischen Baukunst zwischen dem 14. und 16. Jahrhundert sind z. B. in Sultanieh die um 1316 errichtete Grabkapelle des Khoda-Bende-Khan (s. die Abbildung, S. 592): auf achteckigem Grundriß ein von innen und außen reich mit weiß, hell- und dunkelblauem Ziegelmosaik geschmückter Kuppelbau mit einer Spitzbogengalerie unter der Kuppel, die an jeder Ecke ein schlank aufsteigendes Minaret begleitet; in Taebris die um 1478 errichtete „blaue Moschee“, deren hoflose Anlage mit großer Mittelkuppel sich schon wieder byzantinischen Vorbildern nähert, während ihr vertieftes Eingangsthor mit seiner stalaktitenartig geschmückten geschweiften Halbkuppel durchaus persisch ist, und ihr Schmuck von Mosaikfliesen, der sie von außen und innen auf kobaltblauem Grunde mit schimmerndem Glanz umhüllte, in seiner Musterung sich strenger arabischen Vorbildern in auffallender Weise nähert. Die Moschee, die allerdings dem in Persien nicht allgemeinen, strengeren sunnitischen Bekenntnis angehörte, liegt heute in Trümmern. Proben ihres Mosaik-Fliesenschmuckes aber sind ins keramische Museum zu Sèvres und ins Kunstgewerbemuseum zu Berlin gekommen.

Die mit Schriftzeichen durchwobene Musterung hebt sich, wie Sarre sagt, „in türkisblauer, weißer und gelber Farbe, die ursprünglich vergoldet war, von leuchtend dunkelblauem Grunde ab“.

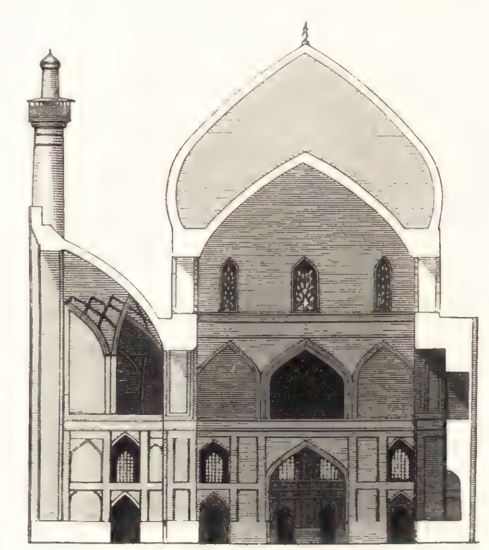
Als die Renaissancezeit der persischen Kunst, deren Werke uns auch am besten bekannt sind, gelten das 16. und 17. Jahrhundert. Es ist die Zeit der Sefeviden-Dynastie (1485-1722), und in ihr zeichnet sich vor allen Dingen die Regierungszeit Schah Abbas I., des Großen (1585—1627), durch eine verständnisvolle Förderung aller Künste aus. Die Zeit der großen persischen Dichter war freilich längst vorüber. Firdusi hatte sein mächtiges Heldengedicht schon im 10. Jahrhundert geschrieben, Saadi hatte seine Bücher blühender Weisheit schon im 13. Jahrhundert verfaßt, Hafis hatte seine unsterblichen Lieder im 14. Jahrhundert gesungen; nachgeborene Geschlechter dichteten in Isfahan, der neuen Hauptstadt Persiens; und vielleicht würden wir auch auf dem Gebiete der bildenden Künste nur eine Nachblüte in dieser „persischen Renaissance“ des 16. und 17. Jahrhunderts erkennen, wenn wir über die Kunstwerke der früheren Jahrhunderte vollständig unterrichtet wären. Jedenfalls aber tritt uns ein reiches und vielseitiges Kunstleben im Persien der Sefeviden (Safiden) entgegen. Schon die von Sarre untersuchte Grabmoschee des Schah Safi in Ardebil ist eine der üppigsten Schöpfungen der persischen Kunst. In ihrem prachtvollen, erst unter Schah Abbas vollendeten Mosaik-Fliesenschmuck treten neben neuartigen Blütenmustern hier und da bereits chinesische Anklänge hervor. Schah Abbas' künstlerische Hauptstadt aber war Isfahan, dessen Anlage selbst schon eine künstlerische That war. Sein Königspalast, seine Unterrichtsanstalten, seine Moscheen waren von blühenden Gärten umgeben; seine Karawanserais, Kaufhallen und Wohnpaläste ordneten sich zu regelrechten Straßen und großen Plätzen aneinander; der große Königsplatz, ein Rechteck von dreihundertsechsundachtzig Meter Länge und hundertvierzig Meter Breite, war an allen Seiten von zweistöckigen Bogengängen umgeben. Vier große Portale öffnen sich an der Mitte jeder Seite auf diesen Platz, und das Portal der Südseite ist zugleich das Eingangsportal in die große Königsmoschee von Isfahan, die das Meisterwerk der persischen Renaissancebaukunst ist. Die Moschee zeigt die alte Anlage. Ihre Mitte nimmt der große offene Hof mit dem Brunnenhaus ein, auf dessen vier Seiten sich abermals echt persische Portale öffnen; das Hauptportal an der Westseite führt in die Gebetnische, die hier aus einem prachtvollen, von hoher Kuppel überragten Saal besteht (s. die Abbildung, S. 593). Es ist eine Doppelkuppel: niedriger und einfacher geschweift, wölbt sich die innere, kühner geschweift, überragt die äußere Kuppel den Prachtbau. Ein „Tambour“ (trommelförmiger Zwischenbau) hebt die Kuppel über das Dach empor. Von außen und innen ist auch diese Moschee mit Fayencefliesen geschmückt; und zwar sind gerade hier echte Zinnglasurkacheln mit weißem Malgrund die Träger der



Durchschnitt der Grabkapelle des Khoda-Bende-Khan. Nach Dieulafoy. Vgl. Text, S. 591.

reichen Verzierungen und bestehen gerade hier diese Verzierungen aus jenem echt persischen stilisierten Rankenwerk, dessen bemerkenswerteste Sonderbestandteile ein langes, ausgezacktes federartiges Blatt und jene eigentümliche Blüte sind, die wir am besten mit Riegl auf die antike Palmette zurückführen und als „persische Palmette" bezeichnen. Ihr eiförmiges Herzstück wird von einem Büschel bekrönt und von einem Kranz aufrechter Blätter umrahmt. Doch mischen sich auch hier gelegentlich, wie in der gleichzeitigen türkischen Zierkunst, erkennbare natürliche Blumen in leichterer Stilisierung ein.

Die persische Fayence spielt überhaupt eine wichtige Rolle in der Geschichte der Keramik. Alle bereits (S. 574—575) gekennzeichneten vier Arten der Fayence, die Vollfayence mit undurchsichtiger Zinnglasur, die Metallglanzfayence, die unter der durchsichtigen Glasur bemalte Halbfayence und die Fayencemosaiken, sind auf persischem Boden gepflegt worden, wenn nicht gar entstanden. Die frühe Geschichte der persischen Fayencen ist besonders durch die Veröffentlichungen Henry Wallis' aus dem New Yorker und Londoner Privatbesitz sowie aus den Museen Londons in ein helleres Licht gerückt worden.



Durchschnitt der großen Königsmoschee zu Isfahan. Nach Gayet. Vgl. Text, S. 592.

Die ältesten Kacheln, die in Persien gefunden wurden, sind Goldglanzkacheln auf elfenbeinfarbenem Grund. Sie sind abwechselnd als achtspitzige Sterne und als gleicharmige Kreuze mit zugespitzten Armen gestaltet, und ihre Verzierung besteht teils aus persischen Arabesken, teils aus menschlichen Figuren und Tieren, in denen sich allerdings bereits chinesischer Einfluß zeigt. So gleich in der Kachel von 1217, die 1893 im Besitze des Mr. Alfred Higgins in London war. Die gefleckten Hasen, die in ihrer Mitte dargestellt sind, sind chinesischen Mustern nachgebildet. So auch in den Kacheln des British und des South Kensington Museum. Die Figuren haben hier chinesische Gesichter (s. die Abbildung, S. 595). Nur mit persischen Arabesken geschmückt sind dagegen die Kacheln von 1262, die in Veramin bei Teheran gefunden wurden. Zwei von ihnen besitzt z. B. das Berliner Kunstgewerbemuseum. Daß im 14. und 15. Jahrhundert die blau in blauen Mosaikfliesen bevorzugt wurden, zeigten uns bereits die genannten Bauten von Sultanieh und Taebris (vgl. S. 591). Doch ging die Weiterentwickelung der Goldglanzfliesen, deren Tiergestalten oder Pflanzenornamente manchmal erhaben herausgearbeitet und blau umrahmt wurden, neben der Mosaiktechnik her. Die echte hellgrundige Fayence mit vielfarbiger Bemalung gehört vor allen Dingen dem 16. Jahrhundert, dem Zeitalter Abbas des Großen, an. Ganze Wandgemälde wurden jetzt, besonders an weltlichen Gebäuden, in der Kacheltechnik ausgeführt. Kampf- und Jagdbilder wurden den Dichtern, üppige Sittenbilder, die in Cypressen- und Tschinargärten spielen, wurden dem Leben entlehnt. Aus dem Vierzigsäulenpavillon zu Isfahan stammen derartige Fliesengemälde, von denen eines im South Kensington Museum vornehmes Frauentreiben in einem Garten zeigt, andere sich im Berliner und im

Nürnberger Kunstgewerbemuseum befinden. In den Typen der Gesichter läßt sich hier und da chinesischer Einfluß erkennen. Das Grundgefühl und das Beiwerk aber sind durchaus persisch. Unter der Glasur bemalte Halbfayencen mit figürlichen Darstellungen sind von der persischen Baukunst erst in der späteren Sefevidenzeit häufiger verwandt worden. Persische Baukacheln aller Arten hatte auch Dr. Fr. Sarre aus seiner eigenen, in Persien selbst zusammengebrachten Sammlung 1900 in Dresden ausgestellt.

Die persische Gefäßbildnerei entwickelt sich technisch der Baukachelkeramik parallel. Fayencescherben mit Frauengestalten in Goldglanzmalerei, jetzt im South Kensington Museum, stammen aus den Trümmern des 1221 zerstörten Ray. Auch ganze erhaltene Vasen dieser Art besitzen die Londoner Sammlungen. Goldglanzvasen des 13. Jahrhunderts mit polychromen Zuthaten hat Wallis aus seinem eigenen Besitz veröffentlicht. Die späteren Metallglanzgefäße Persiens wurden vorzugsweise mit natürlich wirkenden Blütenstauden geschmückt. Die gebräuchlichste Technik der persischen Thongefäße aber ist die der unter der Glasur bemalten Halbfayence. Zu den frühesten erhaltenen Beispielen dieser Art gehören die fünf Teller aus dem 13. oder 14. Jahrhundert, die Mr. Wallis in London selbst gehören. Die mit wenig Farben (grün, blau) ausgefüllten Zeichnungen sind mit breiten schwarzen Strichen umrissen. Schon hier lassen sich wieder chinesische Einflüsse erkennen. Wir hören auch, daß bereits der Enkel Dschinghis-Khans chinesische Arbeiter in Persien angesiedelt hatte, und daß noch Abbas der Große chinesische Künstler nach Isfahan kommen ließ; ja, noch im 17. Jahrhundert, als das blauweiße chinesische Porzellan wie Europa so Persien überschwemmte, machten sich erneute chinesische Einflüsse in der Verzierung der persischen Halbfayencekeramik geltend. Damals wurde sogar eine eigene Hartporzellanfabrik in Persien errichtet. Nur die Gefäße, die aus der Provinz Kirman stammen sollen, bewahren mit ihrer blau-rot-grünen Bemalung von eigenartig gestimmtem Dreiklang noch in der Spätzeit ein entschieden persisches Ansehen.

Bedeckten bunte Kacheln die Wände der persischen Moscheen und Paläste, so breiteten vielfarbige, in sattem Farbenglanz beruhigte Teppiche sich über ihre Fußböden aus. Teppiche bilden den Hauptbestandteil des beweglichen persischen Hausrats. Ihre Knüpftechnik ist bereits erwähnt, die Frage ihres Ursprungs bereits gestreift worden (vgl. S. 483). Von den Ländern mit höherer Kultur scheinen die Perser des Sassanidenreiches sie sich zuerst angeeignet und künstlerisch durchgebildet zu haben. Daß nicht alles, was noch heute unter dem Namen „persischer Teppiche" nach Europa eingeführt wird, wirklich persischen Ursprungs ist, sondern zunächst nur auf das ganze weite Gebiet Vorderasiens zurückweist, ist anerkannt. Es würde uns zu weit führen, auf alles einzugehen, was Jul. Lessing, W. Bode, A. Riegl, J. Karabacek und die Herausgeber des großen Teppichwerkes des Wiener Handelsmuseums in den letzten Jahrzehnten über altorientalische Teppiche, die im Kunst- oder doch im Künstlerleben der Gegenwart wieder eine so große Rolle spielen, geschrieben haben. Lessing und Bode haben besonders wichtige Zeitbestimmungen für einige Teppichgattungen aus ihrer Wiedergabe auf den Bildern der italienischen, deutschen, niederländischen und spanischen Gemälde der Renaissancezeit gewonnen. Aber der persische Ursprung gerade der frühesten Teppiche, die durch Gemälde beglaubigt sind, ist weder nachgewiesen noch wahrscheinlich.

An die alte Beschreibung eines Sassanidenteppichs, der einen „von Bächen durchrieselten und Pfaden durchkreuzten, mit lieblichen Frühlingsblumen geschmückten Lustgarten" darstellte, erinnern am unmittelbarsten die Prachtteppiche im Besitze Dr. Alb. Figdors in Wien (s. die





Orientalischer Teppich aus dem 13. Jahrhundert.

Nach Alois Riegl.

beigeheftete farbige Tafel „Orientalischer Teppich aus dem 13. Jahrhundert") und Professor Sidney Colvins in London. Beide stellen in landkartenartiger Ausbreitung, altägyptischen Landschaften ähnlich, derartige Lustgärten dar, deren Bäche von Fischen, deren Gebüsche von Vögeln belebt sind. Auf dem Wiener Teppich kommen auch Antilopen unter Bäumen vor. Chinesische Anklänge scheinen wenigstens dem Londoner Teppich, den wir für den älteren halten, noch zu fehlen. Auch eine gewisse Strenge der Anordnung weist diesen Teppichen oder ihren Vorbildern, deren Jahrhundert sich bis jetzt nicht näher bestimmen ließ, eine frühere Zeitstellung an, als sie den freieren Tierteppichen des 16. und 17. Jahrhunderts zukommt.

Den von Th. Graf nach Wien gebrachten Prachtteppich mit Gold- und Silbergrund, der in seiner Breitrichtung mit sechs nebeneinander gestellten Giebelnischen, in denen stilisierte Blütenbüsche sprießen, geschmückt ist, sah J. Karabacek, der ihm ein ganzes Buch widmete, als Beispiel der von Schriftstellern erwähnten Nadelmalerei Susandschird an und schrieb ihn dem 14. Jahrhundert zu. Doch ist die Forschung auch auf diesem Gebiete noch völlig im Flusse.


Altpersische Goldglanzkachel. Nach Wallis. Vgl. Text, S. 593.

Mit Sicherheit lassen sich die prächtigen Tierteppiche aus der Zeit Schah Abbas des Großen bestimmen. Das Berliner Alte Museum besitzt ein Hauptstück dieser Art. Der blaugrundige Rand und die ebenfalls blaugrundigen Seitenschilder des Mittelfeldes sind mit persischem Ranken- und Blütenwerk gefüllt. Das große Mittelschild zeigt auf rosa Grund flatternde Kraniche zwischen Wolkenbändern. Die Eckfelder enthalten menschliche Gestalten auf rosa Grund. Die Hauptfläche des Teppichs aber stellt auf rahmgelbem Grunde ein Dickicht von Bäumen, Sträuchern und Blumen dar, in dem lebhaft bewegte Tiere, Vierfüßler und Vögel, sich ergehen. Die Menschen und viele der Tiere, in denen wir die mythologischen Fabeltiere des Reiches der Mitte erkennen, sind durchaus chinesisch. Aber wie das alles zusammengesetzt und in Formen und Farben verwoben ist, ist doch eine nationale künstlerische That der Perser.

In anderen Tierteppichen erscheint der Grund nicht mehr als Wälderdickicht mit wurzelnden Bäumen und Büschen, sondern als Blumen- und Blättergewinde. Das schönste Beispiel dieser Art ist der Jagdteppich des Kaisers von Österreich. Vielfach ist im Mittelschild das Wappen der chinesischen Ming-Dynastie, der Kampf des Phönix mit dem Drachen, dargestellt.

Am zahlreichsten sind die Teppiche derselben Zeit und Art, denen die Tierfiguren überhaupt fehlen. Jene persischen Blütenranken, in denen neben der sogenannten „persischen Palmette" (vgl. S. 484 und 593) und dem beschriebenen schmalen Fiederblatt stilisierte Blütenbildungen verschiedener Art eine Rolle spielen, füllen hier, manchmal von „Wolkenbändern" durchzogen, die Hauptfläche auf rotem, die Ränder auf blauem Grunde. In noch anderen Teppicharten, die aber nicht der persischen Blütezeit des 16. und 17. Jahrhunderts angehören, treten geometrische Muster deutlicher in den Vordergrund. Das Kennzeichen des Echtpersischen scheint auch auf diesem Gebiete der freie Schwung der Bewegung und die stimmungsvolle Farbenpracht zu sein. Mit dem Niedergang der Sefevidenherrschaft verschwinden die chinesischen Bestandteile, verschwinden die Tier- und Menschengestalten aus den persischen Teppichen. Der Blumenschmuck wird weicher, rundlicher, aber nicht reicher und läßt an Feinheit und Kraft der Zeichnung nach. Schließlich

wird eine Art Streublumenmuster daraus. Es ist unmöglich, hier allen Muster- und Farbenabwandlungen der persischen Teppiche zu folgen; aber es muß festgestellt werden, daß sie in unserem Jahrhundert, wie in der Renaissancezeit, einen nicht zu unterschätzenden Einfluß auf die Entwickelung und Erweckung des Farbensinnes in Europa gehabt haben.

Die Hauptträger der eigentlichen Malerei des Islam sind, von den erwähnten Kacheldekorationen abgesehen, die persischen Miniaturgemälde. In den öffentlichen Sammlungen der europäischen Hauptstädte sind sie selten. A. Gayet, der den ersten Abriß ihrer Geschichte zu schreiben versucht hat, hält sich ausschließlich an die Blätter, die er in der khedivlichen Bibliothek zu Kairo vor Augen hatte. Aus dem Privatbesitz aber kam 1893 auf der Ausstellung muselmanischer Kunst zu Paris eine so stattliche Reihe persischer und indischer Miniaturbilder zum Vorschein, daß Georges Marye meinte, man könne, nur auf sie gestützt, „beinahe“ eine Geschichte der persisch-indischen Miniaturmalerei schreiben. Neuerdings hat Ed. Blochet auch diese Kunstübung im Zusammenhang behandelt.


Junger Fürst zu Pferde. Persische Miniaturmalerei. Nach der „Gazette des Beaux Arts“, 1893, II.

Schwerlich haben sich aus der vormongolischen Zeit Persiens Miniaturen erhalten. Selbst dem 15. Jahrhundert läßt sich kaum ein Bild mit Sicherheit zuschreiben. Erst seit dem Anfang des 16. Jahrhunderts werden sie häufiger, und zahlreich sind die erhaltenen Blätter des 17. und 18. Jahrhunderts. Gerade in den Blättern der Blütezeit des 16. Jahrhunderts treten uns chinesische Einflüsse unverkennbar entgegen; wenn man daneben von indischen Einflüssen spricht, so ist dazu zu bemerken, daß die indische Miniaturmalerei dieser Zeit im wesentlichen persisch war. Jedenfalls sind die persische, die chinesische und die indische Malerei des 16. Jahrhunderts vielfach miteinander verquickt. Über die schattenlose Umrißzeichnung, die mit Gouachefarben ausgefüllt wurde, ist auch die persische Miniaturmalerei nicht hinausgegangen. Im Bildnisfach leistete sie von Anfang an Tüchtiges; und gerade in ihren Bildnissen treten uns echt persische Gestalten in echt persischer Tracht und mit echt persischen Zügen entgegen. Auf das Beiwerk wird ein großes Gewicht gelegt; und wenn dieses in der Kleidung, im Hausrat, im Sattelzeug der Pferde oft zu eingehend im Verhältnis zum Ganzen und zu den leeren, ausdruckslosen Gesichtern ausgeführt wird, so erhält es in der Landschaft dafür oft einen echten Stimmungsgehalt, der auf die ganze Darstellung zurückstrahlt. Außer Bildnissen, die sehr beliebt waren, wurden Vorgänge aus dem Leben, vor allen Dingen aber die Erzählungen der Dichter wiedergegeben. Viele erhaltene persische Miniaturbilder sind mit den Namen ihrer Maler bezeichnet, ohne daß diese sich bis jetzt in unserer Vorstellung schon zu geschichtlichen Künstlerindividuen verdichteten. Die „junge persische Prinzessin“ des Mohammed Yusuf in der Sammlung Louis Gonse zu Paris schaut ziemlich chinesisch drein. Aus derselben Sammlung ragt das Profilbildnis eines jungen persischen Fürsten zu Pferde (s. die obenstehende Abbildung) durch seine durchaus persische Haltung bei fester und strenger Zeichnung hervor, während das Bildnis des nachlässig auf seinem Teppich sitzenden arabischen Gelehrten Mohiddin zu den weicheren, späteren Werken gehört, in denen man indischen Einfluß erkennen möchte.

Nach Gayets Studien auf der khedivlichen Bibliothek in Kairo zeichnete sich in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts die Schule Ahmed-Fébryzys aus. Ihr Hauptvertreter war

Bahzade (geboren 1515), der uns z. B. in seinen sechs großen Abbildungen zu Sadis „Bostan“ als ein schöpferischer Zeichner lebendig angeordneter und fein umrissener Vorgänge, zugleich, wie in seiner Darstellung eines Gartenterrassenfestes, als empfindungsvoller Maler üppiger landschaftlicher und baulicher Hintergründe entgegentritt. Das „Fest auf der Terrasse“ zeichnet sich durch den malerischen Reiz seiner Anordnung, die „Legende von Yusuf und Lulikaha“ (Joseph und Potiphars Weib) durch die sprechende Bewegung der Gestalten aus. Kaum minder berühmt als Bahzade war Dschangir, auch er ein Illustrator Sadis. Eines seiner Hauptblätter stellt ein persisches Reiterspiel dar. Der Dritte im Bunde war Bokhary, dessen „Himmelfahrt des Propheten“ uns den leichtumwölkten Himmel mit bekleideten Flügelengeln bevölkert zeigt, die sich von den Engeln christlicher Bilder des 15. Jahrhunderts kaum unterscheiden. Als Landschaftsmaler in mehr oder weniger chinesischem Stil, den er jedoch mit persischer Empfindung erfüllt, erscheint Dschami in seinen beiden Blättern zum Divan des Scheikh Ibrahim ibn Mohammed el Gulschani. Alle diese Meister wirkten bis nach der Mitte des 16. Jahrhunderts. Zu Schah Abbas des Großen Zeit erfolgte eine Erneuerung der persischen Malerei durch den Indier Mani, dessen zarten Bildern ein empfindungsvolles Eingehen auf das Gelbwerden der Bäume im Herbst, auf Sonnenuntergangs-Beleuchtungen, Nebelstimmungen und perspektivische Wirkungen nachgesagt wird. Sein Blatt „Adam und Eva unter dem Baume der Erkenntnis“ mutet uns eigenartig an, da die Stammeltern der Menschheit hier in der reichsten persischen Tracht jener Tage unter dem Baume stehen. Die Schule Manis leitet ins 17. Jahrhundert hinüber. Timur malte figurenreiche kleine Bilder. Schudscha-ed-Daulah führte um 1640 eine freiere, zugleich weichere und markige Pinselführung ein. Kapur war ein geschickter Bildnismaler dieser Zeit. Schabur, der Landschaftsmaler, zeigte Fortschritte in der perspektivischen Erkenntnis. Rizah-Fariabih brachte ein Element mystischer Betrachtung in die persische Kunst. Bei den späteren Malern mischen sich immer mehr europäische Züge unter die mongolischen Bestandteile der persischen Kunst. Mit dem Geiste des Islam aber hat diese ganze persische Malerei, so weit wir sie zurückverfolgen können, nur außerordentlich wenig mehr gemein.

Von Persien nach Indien gelangen wir kunstgeschichtlich am besten auf dem Umwege über Zentralasien und seine Hauptstadt Samarkand, dessen Baudenkmälern Zdenko Ritter Schubert von Soldern vor kurzem eine besondere Schrift gewidmet hat. Nacheinander im Besitze der Araber und der Seldschuken, fiel Samarkand 1221 dem mongolischen Eroberer Dschingis-Khan in die Hände. Zur Haupt- und Residenzstadt des mongolischen Tatarenreiches aber wurde Samarkand erst 1369 durch Timur (Tamerlan), den gefürchteten Nachkommen Dschingis-Khans, erhoben, der von hier aus ganz Asien zu erobern und zu beherrschen gedachte. Timur suchte, wie die meisten Eroberer, in seiner Hauptstadt alle Künste und Wissenschaften zur Blüte zu bringen. Wir hören von Baumeistern, Mosaikkünstlern und Stuckarbeitern, die er aus Isfahan und Schiras, von Bildhauern, die er aus Indien kommen ließ. Die in Samarkand erhaltenen oder doch in Trümmern erkennbaren Prachtbauten Timurs und seiner Nachfolger beweisen in der That, daß sie zur Kunst des persischen Islam gehören: die hohen, nischenartigen Portale, die auf Tamboure gesetzten Kuppeln, der fast ausschließlich angewandte Kielbogen, der reiche Kachel- und Mosaikschmuck in dunkel- und hellblau, grün und weiß erinnern durchaus an persische Vorbilder. Besonderheiten sind die melonenförmigen Kuppeln, die niedrigen runden Ecktürme, viereckigen Umfassungsmauern und die Sechzehnecke, durch die der Übergang von den Quadratsäulen zu den kreisrunden Tambouren der Kuppeln bewirkt wird.

Vom alten Palaste Timurs, der jetzt in die russische Festung verbaut ist, scheint sich nicht viel erhalten zu haben. Erhalten haben sich besonders Grabmäler und Hochschulen (Medressen). Die Moscheen, die mit den Grabmälern und Medressen verbunden zu sein pflegen, stellen sich in der Regel als Vierecksäle mit Vierecknischen und einer großen Mittelkuppel dar. Das Grabmal Timurs ist als eine der großartigsten Ruinen Samarkands erhalten. Die eigentliche Grabhalle ist ein Viereckfaal, der durch ein Achteck mit seinem Kuppelkreis verbunden ist. Die Nischen sind mit reichen Stalaktitengewölben ausgestattet. Die Wände sind mit Alabaster- und Jaspisplatten geschmückt. Um das eine, erhaltene Minaret windet sich ein Mäanderstreifen in Mosaik empor. Von den Medressen ist die Bibi-Khanim-Medresse, die Timur 1399 gründete, ausgezeichnet durch ihre seltenen achtseitigen Minarete, ihre glatte, nicht melonenartig geriefte Hauptkuppel und das Stalaktitengesims, aus dem diese sich erhebt. Zu den schönsten übrigen Grabmälern aus der Zeit Timurs gehört dasjenige einer seiner Schwestern auf dem Grabhügel Schach Sinda. Von außen glänzt es durch die prachtvoll umrahmte Eingangsnische und die Melonenkuppel, von innen durch seinen Kachelschmuck mit köstlichen Pflanzenarabesken und Bandverschlingungen. Die schönste der späteren Medressen steht am Registanplatz. Prachtvoll ist die gewaltige Eingangsnische, prachtvoll aber sind auch die vier hohen Mittelnischen an den vier Seiten des Hofraumes, jede an jeder Seite in zwei Stockwerken von drei kleineren Kielbogennischen flankiert. Unter den Verzierungen fallen zwei Tiergestalten (Luchse) als Seltenheiten auf. Doch ist dieses Gebäude erst 1610 errichtet, als der alte Glanz Samarkands schon im Erlöschen begriffen war.

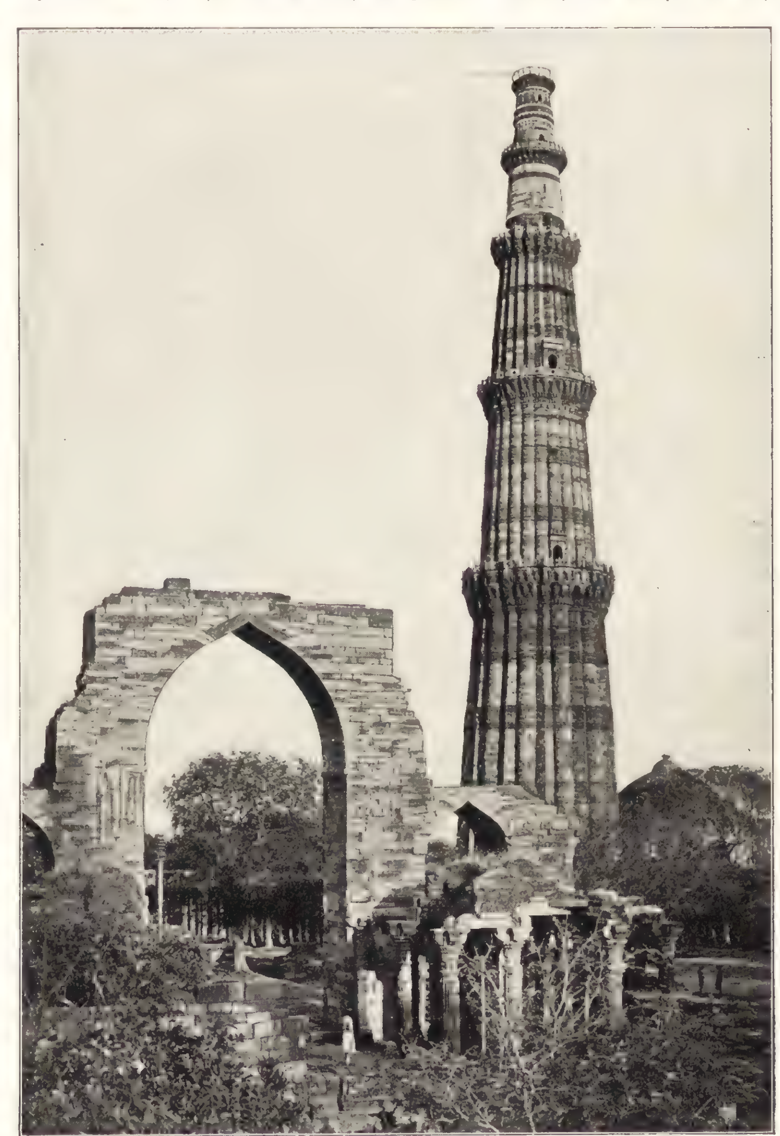
2. Die Kunst des Islam in Indien.

In Indien setzte der Islam, der schon im 11. Jahrhundert mit den Herrschern des benachbarten, halb persischen Ghasna seinen ersten Vorstoß über den Indus gemacht hatte, seit dem Anfang des 13. Jahrhunderts seine Moscheen und Mausoleen neben die Pagoden des Brahmanentums, seine Kaiserpaläste an die Stelle der altindischen Königsschlösser. Tataren, Turkmenen, Mongolen, nahe verwandte, bald feindselig getrennte, bald wieder vereinigte hochasiatische Stämme, traten, nachdem sie sich zum Islam bekehrt hatten, neben- und nacheinander vom Norden einfallend, als Eroberer Indiens auf. Das erste indisch-mohammedanische Kaiserreich, das in größerer oder geringerer Geschlossenheit und Ausdehnung von 1206 bis 1526 bestand, wurde nacheinander von verschiedenen Dynastien beherrscht. Auf die turkmenische „Mamluken"-Dynastie, in der Kutub-ed-din Aibek und Altimsch sich als Bauherren auszeichneten, folgte 1290 die Patanen-Dynastie, der der Einbruch des Mongolen Timur 1398 ein Ende mit Schrecken bereitete. Timur selbst wandte nach der Eroberung Delhis, der Patanenhauptstadt, Indien freilich den Rücken. Aber sein Nachkomme im sechsten Gliede, der Großmogul Babur, kehrte mit einem großen Heere zurück, eroberte 1526 Delhi und Agra und gründete hier die mächtige Dynastie der Großmoguln, die erst 1707 dem Aufstande der echten alten brahmanischen Inder erlag.

In der Kunstgeschichte wird die ganze Kunst des ersten indischen Kaiserreichs zwischen 1206 und 1526 wohl als die Patanenkunst bezeichnet und als solche der Mogulkunst des 16. und 17. Jahrhunderts voran- und gegenübergestellt. Delhi und Agra am Dschamna, einem südlichen Nebenflusse des Ganges, sind die Hauptstätten dieser mohammedanischen Kunstentwickelung in Indien, aber durchaus nicht die einzigen. Vom Sindh und Gudscherat im Westen bis zum östlichen Bengalen, vom Pendschab und Audh im Norden bis zum südlichsten Dekan

werden die indischen Städte von Moscheenkuppeln überragt, und zahlreich sind die indischen Moscheen, die zu den großartigsten Schöpfungen der Kunst des Islam gehören.

Wie die Baukunst des Islam sich überall an die einheimischen älteren Bauwerke anlehnte, ohne sich selbst untreu zu werden, so that sie es auch in Indien. Manchmal machte sie sich den indischen Pagodengrundriß, der mehrere ummauerte Höfe ineinander und das Heiligtum in den Mittelhof legte, zu eigen; vielfach stattete sie schon die Eingangspforten der Umfassungsmauern mit mächtigen Thorbauten aus, gab sie dem Äußeren der Moscheen die klarere und reichere Gliederung der großen indischen Gebäude; mit Vorliebe nahm sie die Holzpfeilern nachgebildeten vierseitigen Steinpfeiler an, deren Kapitelle an allen vier Seiten aus vorspringenden Kragsteinen bestanden; und lange noch fuhr sie, besonders wo sie sich indischer Arbeiter bediente, fort, die Kuppeln aus sich verengenden wagerechten Schichten zu bilden. Die Kielbogen und die Zwiebelkuppeln erhielt die indisch-mohammedanische Kunst, wenn auch der Kielbogen den Indern schon vor Jahrtausenden (vgl. S. 492) bekannt gewesen war, jetzt aus Persien. Den Abscheu vor der Verwertung lebender Wesen im Schmuck ihrer Gebäude aber, den sie aus Arabien mitgebracht hatte, suchte sie gerade im Gegensatz zu der überreichen Tierornamentik der Buddhisten und Brahmanen streng zur Geltung zu bringen. Verglichen mit den brahmanischen Pagoden,



Der Kutub-Minar in Altdelhi. Nach Photographie von Bourné. Vgl. Text, S. 600.

machen die indischen Moscheen daher oft einen nüchternen, ruhigen, selbst kalten Eindruck; mit den Moscheen des westlichen Gebietes des Islam verglichen, aber erscheinen sie, schon durch die Pracht der Hausteine, aus denen sie errichtet worden, wenigstens von außen gesehen, besonders monumental, reich und künstlerisch durchgebildet. Wie in Ägypten entfalten dann aber auch in Indien die Grabhallen der mohammedanischen Herrscher eine Größe und eine Pracht, die sie zu Wunderwerken der Baukunst machen. Von den Herrschern in der Regel schon zu ihren Lebzeiten errichtet, von wohlgepflegten Gartenanlagen umgeben, allgemein zugänglich, bilden sie gewissermaßen das Vermächtnis des Kaisers an sein Volk. Unter der Mittelkuppel steht auch hier der schlichte Sarkophag. Aber die Hallen, die den Mittelraum umgeben, um sich nach allen Seiten dem freien Zutritt zu öffnen, zeigen die reichsten und mannigfaltigsten Anlagen. Die Paläste der Lebenden sind in Indien weniger zahlreich und weniger gut erhalten als diese Paläste der Toten. Aber so weit sie erhalten sind, legen auch sie ein beredtes Zeugnis ab von dem Reichtum und dem Kunstsinn der mohammedanischen Beherrscher Indiens.

An weitgehenden, örtlich und zeitlich bedingten Unterschieden zwischen den einzelnen Bauwerken fehlt es dabei natürlich nicht. Fergusson zählt mehr als dreizehn verschiedene Bauweisen des indischen Islam, die ebenso vielen geographischen Mittelpunkten entsprechen. Aber gerade weil die mohammedanische und die indische Baukunst schon eine große Entwickelung hinter sich hatten, als sie aufeinanderstießen, ist es schwer, in diesen Unterschieden ein organisches Entwickelungsgesetz nachzuweisen.

Zur „Patanenkunst" im weiteren Sinne gehört zunächst eine verfallene Gebäudegruppe zu Delhi, die von dem Kutub-Minar, dem Minaret Kutubs (um 1200), einem 80 m hohen Turm von eigenartig eindrucksvoller Gestalt, überragt wird. Aus abwechselnden Lagen roten und weißen Hausteins errichtet, hebt er sich kegelförmig verjüngt auf rundem Grundriß. Doch ist er in senkrechter Richtung rings durch orgelpfeifenartig aneinandergerückte Rundstäbe gefurcht, in wagerechter Richtung durch Inschriftenbänder und vorspringende Galerien gegliedert (s. die Abbildung, S. 599). Von der Moscheefassade steht hier der hohe, in eine Rechteckumrahmung gestellte, von reicher arabischer Ornamentik umspielte Kielbogen des Mitteleingangs mit seinen niedrigeren Seitenbogen noch aufrecht; und übrigens kann man gerade hier noch die beiden von Pfeilerhallen umgebenen ineinander gestellten Höfe, gerade hier noch die indischen Pfeiler mit Kragsteinkapitellen (s. die Abbildung, S. 601), die vielleicht wirklich altindischen Gebäuden entnommen worden, gerade hier noch die Bogen, die nur aus vorspringenden wagerechten Schichten gebildet sind, erkennen.

In der Nähe dieser Moschee liegen die Grabmäler des Altimsch (von 1236) und des Patanen Ala-eddin II. (von 1310). Gerade die Grabhalle Ala-eddins gehört wegen des reichen Arabeskenschmucks ihrer Wände und der konstruktiven Haltung ihrer Kielbogenzwickel trotz ihrer Kleinheit zu den besten Bauten des Patanenstils.

Von dem Wandel, der nach Ala-eddins Tode (1316) in der Patanenbaukunst vor sich ging, geben schon die Bauten des ersten Tughlak, der 1321 das neue Delhi gründete, eine gute Vorstellung. Eine größere Strenge und Schlichtheit macht sich geltend. Die indischen Werkmeister haben gelernt, wirkliche Kuppeln zu wölben. An Tughlaks Grabmal selbst erhöhen ägyptisch abgeschrägte Mauern den Eindruck schlichten Ernstes.

In Dschonpur (Jaunpur), einer Provinzialstadt an einem nördlichen Nebenfluß des Ganges, erhielt sich die Mischung mohammedanischer und altindischer Formen noch während des ganzen 15. Jahrhunderts. Die Freitagsmoschee dieser Stadt zeichnet sich durch die gewaltigen

Thorbauten ihres Hofes, durch Halbrundkuppeln neben Kielbogen, aber auch durch mehrstöckige flachgedeckte Pfeilerhallen aus, deren Viereckpfeiler mit ihren weit ausladenden, reich zusammengesetzten Kragkapitellen immer noch einen altindischen Eindruck machen.

Dem 15. Jahrhundert gehört auch die Freitagsmoschee in Ahmedabad an, die den wesentlich indischen Stil der Landschaft Gudscherat in besonderer Reinheit zeigt. Die wagerechte Richtung herrscht. Minarete fehlen. Das Heiligtum, das die westliche Schmalseite eines großen Rechteckhofes einnimmt, besteht aus fünf in einer Flucht angeordneten, nach dem Hofe geöffneten



Pfeilerhalle der Moschee neben dem Kutub-Minar in Altdelhi. Nach Photographie von Bourné. Vgl. Text, S. 600.

Kuppelhallen, von denen die mittlere die höchste ist. Die Kielbogen und Kuppeln spielen nur eine dekorative Rolle. Der Aufbau besteht überall aus flach bedeckten indischen Viereckpfeilern mit plastisch verzierten Sockeln und klar gezeichneten Kragsteinkapitellen. Der Holzstil ist hier immer noch nicht überwunden.

Auch die Prachtbauten zu Mandu in der Landschaft Malwa stammen aus dem 15. Jahrhundert. Die Hauptmoschee besteht hier aus einem Hofe, der, wie bei alten ägyptischen Moscheen, an der Eingangsseite von zwei, an den beiden angrenzenden Seiten von drei, an der Gebetsseite von fünf Arkaden begrenzt ist. Die Arkaden sind aus echten monolithen roten Sandsteinbogenpfeilern mit wirklichen Spitzbogen zusammengesetzt. Das Heiligtum an der Gebetsseite ist mit drei großen Kuppeln geschmückt; kleinere decken die Arkadenquadrate. An einfacher Größe des Eindrucks wird diese Moschee von wenig anderen übertroffen.

In Gor, der mohammedanischen Hauptstadt Bengalens, aber steht eine Moschee aus der Mitte des 14. Jahrhunderts, die im wesentlichen aus Backsteinen erbaut ist. Kurze, dicke Steinpfeiler tragen hier Spitzbogen und Gewölbe aus Backsteinen. Auch die Moschee der benachbarten Vorstadt Maldah aus der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts ist ganz aus Backsteinen errichtet, und nicht weniger als 385 kleine Flachkuppeln bedecken das schlichte Gebäude, das eine einheitliche, aber auch etwas einförmige mohammedanische Formensprache redet.

In Südindien, auf der Halbinsel Dekan, steht in Kalburgah eine um 1400 erbaute Moschee, die einzig in ihrer Art ist, insofern sie völlig bedeckt ist, sich aber nach außen mit einer an drei Seiten herumgeführten mächtigen Kielbogenhalle in der ganzen Höhe des Gebäudes öffnet. Im 16. Jahrhundert ist dann Bidschapur die Stadt des Dekan, die die großartigsten Bauten besitzt und diese in einem eigenartigen, kühnen und großen Spitzbogengewölbestil ausführt, der fast gar nichts Indisches mehr hat, sondern, wie die damaligen Herrscher Bidschapurs, beanspruchen konnte, für europäischer Abkunft gehalten zu werden. Das Heiligtum besteht aus fünf Arkadenreihen in ostwestlicher, aus neun in nordsüdlicher Richtung. Die Übergangszwickel der großen Mittelkuppel sind mit Rippen versehen. Noch gewaltiger aber erhebt sich die Kuppel des Prachtgrabes Mahmuds zu Bidschapur: weiter und höher als diejenige des Pantheon zu Rom, zeigt sie den Zwickelübergang vom Viereck des Saales zur Rundung aufs kunstvollste ausgebildet. Endlich dürfen wir der Audienzhalle zu Bidschapur nicht vergessen, die mit ihrem 27 m weiten und ebenso hohen Kielbogeneingang zu den kühnsten, wenn auch vielleicht nicht zu den schönsten Konstruktionen dieser Art gehört.

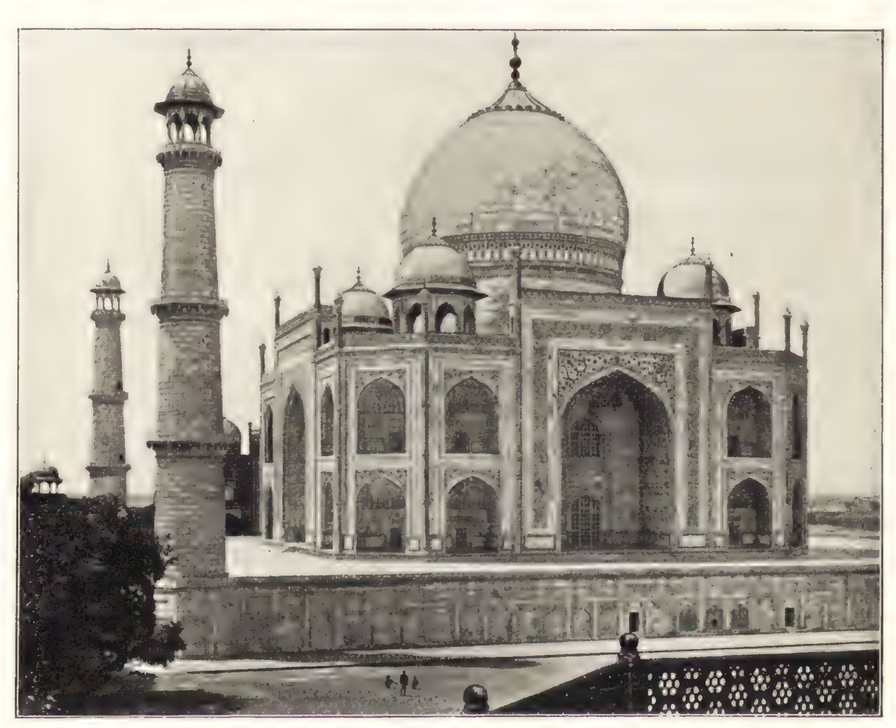
Die Gebäude Bidschapurs leiten uns zu den Bauten der Großmoguln des 16. und 17. Jahrhunderts hinüber. Diese treten uns besonders in Neudelhi und Agra entgegen, und sie bezeichnen mit ihrer großartig regelmäßigen Anlage, ihrem ausgebildeten System von Steinpfeilern mit Kielbogen, ihren farbigen Zwiebelkuppeln, ihrem Reichtum an kostbarem Material und eingelegter Steinarbeit in der That ein neues Ganzes, das man, wenn man will, als mohammedanische Renaissance bezeichnen mag. Doch läßt sich innerhalb dieses Großmogulstils noch eine bedeutsame Entwickelung verfolgen, die auch hier von bewußter Anlehnung an alte national-indische Eigenart zu allgemeinerer Regelrechtigkeit fortschreitet. Die Bauten des großen Kaisers Akbar (1556—1605) bilden in dieser Hinsicht noch einen gewissen Gegensatz zu den Bauten seines Enkels, des Kaisers Dschehan (1628—58).

Die Hauptmoschee Akbars steht auf hoher Terrasse in Futtipur Sikri, dem unweit Agra gelegenen Lieblingssitz des Kaisers. An den gewaltigen Arkadenhof schließt sich im Westen das von drei Kuppeln beherrschte Heiligtum an. Besonders gewaltig sind die Thorbauten in der Mitte der Hofseiten; am gewaltigsten ist das Südthor, dessen kielbogenförmig geöffneter Eingang eine mit einer Halbkuppel bedeckte Nische bildet, die beinahe die ganze Fassade des Thorbaues füllt. Die wirkliche Eingangsthür in menschlichen Maßen liegt im Grunde dieser Nische. Schon mehrfach sind uns in der Baukunst des Islam Anlagen dieser Art begegnet, die in durchaus kunstgerechter Weise das Bedürfnis, einen nach außen der Höhe des Gebäudes angemessenen monumentalen Eingang zu gewinnen, mit der Notwendigkeit, ihn von innen als einen nur für Menschen bestimmten Durchgang erscheinen zu lassen, aussöhnen.

Die Hauptpaläste Akbars sind der rote Palast zu Agra und der große Palast zu Futtipur. Jener ist durch seine durchaus altindische, kuppellose Anlage mit indischen, reich mit Ornamenten überzogenen Pfeilern im Mittelhof ausgezeichnet, dieser hat durch die fortgesetzten Anbauten an den alten Viereckkern ein überaus malerisches Ansehen erhalten. Fergusson

nennt ihn einen steinernen Roman. Am reichsten sind seine drei kleinen Frauenhäuser ausgestattet, am allerreichsten das Haus der Sultanin Rumi, dessen Gipsabguß im South Kensington Museum steht. Die indischen Kragsteinpfeiler sind hier über und über mit üppigem eingemeißelten Schmuck von geometrischer, mit Laubwerk gefüllter Ornamentik bedeckt.

Das Hauptgrabmal, das Kaiser Akbar errichtet hat, ist sein eigenes zu Sikandra (Secundra); und gerade in ihm tritt nicht sowohl eine Anlehnung an altmohammedanische als an altindische Grabanlagen hervor. Es ist ein mächtiger viereckiger Terrassenbau, von dessen einzelnen, nach außen in Spitzbogenarkaden geöffneten Stockwerken die oberen kleiner sind als



Das Tadsch-Mahal zu Agra. Nach Photographie von Bourné. Vgl. Text, S. 604.

die unteren. Die vier unteren Seitenmitten sind mit mächtigen Thorbauten, die Eckpavillons jeder Terrasse mit kleinen Kuppeln versehen. Eine vorherrschende Mittelkuppel fehlt jedoch.

Ganz anders mutet der Stil des Kaisers Dschehan (Jehan) uns an. Typisch für seine Moscheenbaukunst ist die große Moschee zu Delhi, wohin der Enkel Akbars seinen Herrschersitz wieder verlegt hatte. Auf hoher Terrasse von rotem Sandstein ein quadratischer Hof von gewaltiger Ausdehnung, dessen Umfassungsmauer an der Mitte jeder Seite mit einem mächtigen, wagerecht gedeckten Thorbau, an jeder Ecke mit einem Zwiebelkuppelpavillon geschmückt ist; an der Westseite des Hofes das Heiligtum, das aus höherem Mittelbau und zwei niedrigeren Seitenflügeln besteht; eine Zwiebelkuppel über jedem der drei Bauteile; zwei kleine Minarete zu beiden Seiten des hohen Kielbogens des Haupteinganges; zwei hohe, schlanke Minarete am Ende der Seitenflügel; alles in weißem Marmor mit eingelegter Arbeit in rotem Sandstein ausgeführt: so groß, so klar, so regelmäßig und symmetrisch wie kaum ein zweiter Moscheenbau. Ähnlich in der Anlage, aber ohne Minarete, erhebt sich z. B. die kleinere Moschee desselben

Kaisers zu Agra, die, ganz aus Marmor gebaut, unter dem Namen der „Perlmoschee“ weltberühmt ist. Das von drei Kuppeln überragte Heiligtum öffnet sich mit sieben ausgezackten Kielbogen auf die Westseite des von einem Bogengange umgebenen Hofes.

Typisch für den Palastbau Schah Dschehans ist sein großer Palast in Delhi, dessen Rückseite sich in den gelben Fluten des Dschamnaflusses spiegelt. Seine 120 m tiefe Eingangshalle, die dem Mittelschiff eines gewaltigen gotischen Domes gleicht, gilt als der großartigste Palastzugang der Welt. Dann folgt ein mächtiger quadratischer Arkadenhof, von dessen Seiten rechts und links sich lange Galerien abzweigen, auf ihn der rechteckige Mittelhof, um den sich die Säle und Gemächer dehnen. Manche Säle, wie der Audienzsaal über dem Flusse, bilden kleine Gebäude für sich; und dieser Audienzsaal, der der reichstausgestattete Raum des Palastes ist, trägt die Inschrift: „Gibt es einen Himmel auf Erden, so ist er hier, ist hier.“

Typisch für den Grabhallenbau Schah Dschehans aber ist das Tadsch-Mahal (d. h. „das Wunder der Welt“; s. die Abbildung, S. 603) zu Agra. Die eigentliche Grabhalle nimmt die Mitte einer gewaltigen, mit vier Ecktürmen und reichen Anbauten geschmückten Viereckterrasse ein. Der Grundriß des eigentlichen Mausoleums zeigt ein Quadrat mit abgeschnittenen Ecken, innerhalb dieses Grundrisses aber in streng zentraler Anlage ein System von Rundsälen und Kreuzsälen, die unter sich und mit den kielbogigen Eingangsnischen durch Gänge verbunden sind. Der größte Mittelraum, über dem sich die Kuppel erhebt, bildet ein Achteck. Die Kuppel ist eine Doppelkuppel; die innere ist halbkugelförmig gewölbt, die äußere, nur für die Wirkung nach außen berechnet, steigt, das Ganze beherrschend, in Zwiebelform über einem Tambour empor. Eingelegte und durchbrochene Marmorarbeit verziert alle Teile des Gebäudes. Selbst die Fenster des Mittelachtecks bestehen aus reichgemusterten durchbrochenen und durchscheinenden Marmorplatten. Übrigens ist es bekannt, daß das Marmorwerk dieses Wunderbaues wenigstens teilweise von italienischen und französischen Arbeitern, die Dschehan nach Agra berufen hatte, ausgeführt worden ist.

Wir stehen daher hier schon wieder an der Grenze der echt orientalischen Kunst; und in der That brach bald nach dieser Zeit der Einfluß Europas sich auch in der indischen Baukunst immer unaufhaltsamer Bahn: so in den Grabbauten zu Golkonda und Maisur, so vor allen Dingen in Laknau, der Hauptstadt der nordindischen Landschaft Audh. Der Bastardstil, der in den zum Teil freilich erst im 19. Jahrhundert errichteten Prachtbauten Laknaus zu Tage tritt, bezeichnet vollen Verfall; und die europäischen Stilarten, die die englischen Sieger schließlich ihren neuen Hauptstädten aufpfropften, brachten keineswegs die Keime einer neuen, gesunden Kunstentwickelung ins Land.

Eine mohammedanische Bildhauerei gab es auch in Indien nicht, soweit man nicht die spärlichen plastischen Verzierungen einiger Moscheen zur Bildnerei rechnen will; eine mohammedanische Malerei aber gab es, wie in Persien, so auch in Indien: wie in Persien ist sie, von späten und unkünstlerischen Wandmalereien abgesehen, hauptsächlich Buchmalerei und Bildnismalerei auf Papier. Daneben erfreuten die sorgfältig alles Beiwerk auspinselnden indischen Miniaturen auf Elfenbein sich einer großen Beliebtheit. Daß diese ganze indische Buch- und Miniaturmalerei unter persischem Einfluß steht, ja, oft von der gleichzeitigen persischen Malerei schwer oder gar nicht zu unterscheiden ist, ist allgemein anerkannt. L. H. Fischer, der vor einem Jahrzehnt einen Aufsatz über sie geschrieben hat, hebt als Besonderheit der indischen Miniaturmalerei die starke Versetzung ihrer Deckfarben mit Bindemitteln hervor, die sie

der Temperamalerei näherten, ein Verfahren, dessen Notwendigkeit mit der Hitze und Feuchtigkeit der indischen Tropenluft begründet wird.

Weiter als bis zum Großmogul Akbar läßt die indische Miniaturmalerei sich nicht zurückverfolgen. Fischer ist sogar der Meinung, daß es kaum indische Bilder dieser Art gebe, die viel älter als 200 Jahre seien. Vom Großmogul Akbar, der religiöse Duldsamkeit und Hebung aller Künste und Wissenschaften auf sein Banner geschrieben hatte, wissen wir, daß er auch der Malerei seine Fürsorge zuwendete. Mehr denn hundert berühmte Maler sollen an seinem Hofe gelebt haben; und es wird ausdrücklich berichtet, daß sich unter diesen viele Perser befanden, die die Lehrer der jungen indischen Maler waren. Der berühmteste dieser indischen Maler, Daswanth, wird als Schüler des Schirinkalam aus Schiras genannt. Als Bildnismaler aber soll Basawan dem Daswanth noch überlegen gewesen sein.

Erhalten haben sich indische Malereien dieser Art zu Tausenden, nicht nur in den indischen Museen, sondern auch in zahlreichen Sammlungen Europas. Im „Feketin-Zimmer" des kaiserlichen Schlosses zu Schönbrunn sind gar die ganzen Wände bis zur Decke hinan mit indischen Miniaturen der besten Art in barocken Rahmen getäfelt. Eine reich illustrierte Blumenlese aus persischen Dichtern, die im Auftrage Akbars geschrieben worden, befindet sich in der königlichen Bibliothek zu Berlin. Einzelnes hervorzuheben, würde uns nicht weiter bringen. Das Darstellungsgebiet und die mehr oder weniger „primitive" Gesamthaltung teilen die indischen mit den persischen Miniaturen; doch sprechen sich die weicheren Körperformen und reicheren Trachten des indischen Volkes in ihnen aus.

Auch das indische Kunstgewerbe können wir, von den Metallarbeiten abgesehen, kaum über die Zeit der mohammedanischen Einfälle hinaus zurückverfolgen; und wenigstens die indischen Gewebe, so berühmt sie schon im Altertum waren, und die Arbeiten der indischen Kunsttöpferei, so lange auch diese schon auf indischem Boden geblüht, treten uns in den erhaltenen Stücken als Sprossen der persischen oder hochasiatischen Kunst entgegen. Die bekannten indischen Lackarbeiten sind Ableger der chinesischen und persischen Werke dieser Art. Verhältnismäßig neuen Ursprungs scheinen auch die Ebenholzarbeiten mit Elfenbeineinlagen zu sein, die heute in Indien so beliebt sind. Die Kunst, die Wände mit farbigen glasierten Kacheln zu bekleiden, ist sicher erst in der Zeit der Großmoguln von Persien nach Indien eingeführt worden und im wesentlichen auf den Nordwesten des Landes beschränkt geblieben. Lahor ist die Hauptstadt dieser indischen Wandfliesenkunst. Unter persischem Einfluß steht auch die Ziergefäßbildnerei, und die glasierten Thongefäße Indiens zeichnen sich durch die Reinheit und Anmut ihrer Formen sowie durch die keusche Anschmiegung ihrer reichen, flächenhaft stilisierten Blütenornamentik an diese Formen der Gefäße aus. Vielfach wiederholte, regelmäßig versetzte Blumen, die oft in Kobalt oder Türkisblau mit violetten Zuthaten auf weißem Grunde stehen, decken die verzierten Teile vollständig, aber ohne Überfüllung.

Die mohammedanische Kunst ist in Indien wie überall an ihren Grenzen durch die benachbarten Kunstkreise bedingt. Ausgegangen von der alten Kunst des Mittelmeerbeckens, die ihrerseits altmesopotamische Einflüsse aufgenommen hatte, trifft die Kunst des Islam auf ihrem Wege gen Osten überall mit alteinheimischen Überlieferungen zusammen und trägt das Ihre zur Verschmelzung der westlichen und der östlichen Kunstanschauungen bei.

Schlußwort.

Weite, vielverschlungene Pfade haben uns in den bisher durchmessenen Gebieten der Kunstgeschichte zu lichten Höhen und zu geheimnisvollen Tiefen der Kunst geführt. Blütenreiche Abhänge, fruchtbare Thäler, aber auch verworrene Dickichte lagen dazwischen. Alle beschrittenen Pfade bis zu einer einzigen Ausgangsstelle zurückzuverfolgen, haben wir nicht versucht. Aber zahlreiche Höhepunkte und verschiedene Ausgangsstätten sahen wir durch ein Netz verzweigter Wege miteinander verbunden. Daß die Forschung noch manche neue Verbindungslinien entdecken wird, ist wahrscheinlich. Die Pfadfinder unserer Wissenschaft und ihrer Hilfswissenschaften sind überall an der Arbeit. Auch während des Druckes dieses Bandes sind manche neue Aussichten eröffnet worden. Evans bahnbrechende Ausgrabungen auf Kreta und Murrays, Smiths und Walters' nicht minder bedeutsame Ausgrabungen auf Cypern scheinen freilich die Auffassung der „mykenischen" Kunst, die wir verteidigt haben, im allgemeinen nur zu bestätigen. Über die Frage des höheren Alters der altägyptischen oder der altchaldäischen Kunst, wie überhaupt über die Zeitbestimmungen in der Geschichte dieser ältesten Kulturvölker der Erde, aber hat auch während der Entstehung dieses Bandes fast jedes Jahr mit neuen Entdeckungen wechselnde Ansichten zu Tage gefördert. Die amerikanischen Grabungen in Nippur kommen für diese Fragen besonders in Betracht. Selbst die Behauptung eines uralten Zusammenhanges der altamerikanischen mit der altasiatischen Gesittung ist vor kurzem von neuem aufgetaucht. Die gleichen Stufenpyramiden und die gleichen geometrischen oder technischen Zierweisen einfacher Art verraten freilich noch nicht einen solchen Zusammenhang. Erst die Übereinstimmung verwickelterer und individueller bedingter Erscheinungen läßt auf einen Entstehungszusammenhang schließen. Sollte sich die neuerdings hervorgetretene Behauptung bestätigen, daß dieselben Tierzeichen für die gleichen Sternbilder in Altamerika wie in Altchaldäa nachgewiesen seien, so müßte die auch von uns im Anschluß an namhafte Amerikanisten verfochtene Ansicht von der Heimbürtigkeit der altamerikanischen Gesittung allerdings einer anderen Auffassung weichen, die jedoch unsere Darstellung der Entwickelungsgeschichte der altamerikanischen Kunst kaum beeinflussen könnte. Nur durch diese Beispiele sei darauf hingewiesen, welche Fülle von Schwierigkeiten sich uns bei dem Versuche, die vor- und außerchristliche Kunst der ganzen Menschheit im Zusammenhange zu betrachten, entgegenstellten.

Gerade die Fülle neuer Entdeckungen, die die Sonderforschung jedes Jahres ans Licht bringt, legt der Kunstgeschichte aber die Pflicht auf, sich der größten Vorsicht bei Überbrückungsversuchen durch kühne Vermutungen zu befleißigen. Mit verfrühten Versuchen dieser Art, die jeden Augenblick durch neue Entdeckungen widerlegt werden können, ist unserer Wissenschaft nur wenig gedient. Soweit die Entwickelungszusammenhänge sich mit einiger Sicherheit an greifbaren Thatsachen erkennen lassen, haben wir überall mit Nachdruck auf sie hingewiesen, im übrigen aber die erkannten Thatsachen für sich selbst reden lassen. Daß wir schon in einem Jahrzehnt weiter blicken als jetzt, Verbindungen sehen werden, wo jetzt die Erscheinungen noch unvermittelt nebeneinanderstehen, dürfen wir hoffen. Aber den Glauben, daß es jemals gelingen werde, die ganze Blütenwelt der Kunstgeschichte aus einem einzigen Samenkorn abzuleiten, teilen wir überhaupt nicht. Gerade in der Ermittelung der selbständigen Entfaltung der künstlerischen Lebenserscheinungen nebeneinander und ihrer Weiterentwickelung unter der Wechselwirkung, die sie aufeinander ausüben, liegt der Reiz und die Bedeutung auch der kunstgeschichtlichen Forschung.

Alphabetischer Schriftennachweis.

Dieses Verzeichnis enthält die Bücher, Abhandlungen und Aufsätze, auf die im Text und in den Bilderunterschriften nur durch Nennung der Verfassernamen hingewiesen worden ist.

Adler, Fr.: Das Pantheon zu Rom; im „31. Berl. Winckelmann-Programm". Berlin 1871.
— s. auch Curtius.

Akerman, J. Y.: Remains of Pagan Saxondom. London 1855.

Amelios, d': Pompei. Nuovi Scavi. Casa dei Vettii. Neapel 1898.

Amelung, W.: Führer durch die Antiken in Florenz. München 1897.

Anderson, William: The pictorial arts of Japan, nebst Appendix: Chinese and Korean pictorial Art. London 1886.
— Descriptive and historical catalogue of a Collection of Japanese and Chinese Paintings in the British Museum. London 1886.
— Landscape Painting in Japan; im „Art Journal", S. 121. London 1890.
— Japanese wood Engravings; im „Portfolio", Nr. 17. London 1895.

Andreas, s. Stolze.

Andree, R.: Die Metalle bei den Naturvölkern. Leipzig 1884.
— Ethnographische Parallelen und Vergleiche. Neue Folge. Leipzig 1889.

Andrian, F. Frhr. von: Prähistorische Studien aus Sizilien. Berlin 1878.

Antichità d'Ercolana: Vol. I—IX. Neapel 1757—92.

Appel, s. Montelius.

Archäologisches Institut (Internationales, unter deutscher Leitung): Monumenti, Annali, Bulletino dell' Instituto. Rom 1829 ff.

Archäologisches Institut (Kaiserlich deutsches): Mitteilungen des kaiserl. deutschen archäologischen Instituts zu Athen. Bd. I, 1876 u. s. w. — Mitteilungen des kaiserl. deutschen archäologischen Instituts. Römische Abteilung. Bd. I, 1886 u. s. w. — Jahrbuch des kaiserl. deutschen archäolog. Instituts. Bd. I, Berlin 1886 u. s. w. — Antike Denkmäler. Bd. I, Berlin 1891; Bd. II, Heft 1 Berlin 1893 u. s. w.

Arndt, Paul, s. Brunn.

Baltzer, L. (mit Vorwort von V. Rydberg): Hällristningar (Felsenritzungen), erste Serie. Gotenburg 1881—90.

Bandelier, A. F.: On the social organisation and mode of government of the ancient Mexicans. Salem 1879.
— Report of an archaeological tour in Mexico in 1881. Boston 1884.

Bastian, A.: Die Kulturvölker des alten Amerika. Bd. I u. II, Berlin 1878; Bd. III, Berlin 1889.
— Amerikas Nordwestküste. Aus den Sammlungen der kgl. Museen zu Berlin. Berlin 1883.

Baumeister, A.: Denkmäler des klassischen Altertums. München und Leipzig 1885—88.

Baumgarten, s. Collignon.

Belck, W., und Lehmann, C. F.: Bauten und Bauart der Chalden; in den „Verhandlungen der Zeitschrift für Ethnologie", XXVIII, S. 601. Berlin 1895.

Benndorf, Otto: Griechische und sizilische Vasenbilder. Berlin 1868.
— Die Metopen von Selinunt. Berlin 1873.
— Das Heroon von Gjölbaschi-Trysa; im „Jahrbuch der Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses", Bd. IX, XI u. XII. Wien 1889, 1890, 1891.
— Über den Ursprung der Giebelakroterien; in den „Jahresheften des österr. archäol. Inst.", II, S. 1—5. Wien 1899.
— und **Niemann, G.:** Reisen in Lykien u. s. w. Wien 1884.
— s. auch Conze.

Berendt, G.: Die pommerellischen Gesichtsurnen. Königsberg 1872. Nachtrag dazu, Königsb. 1878.

Berger, E.: Beiträge zur Entwickelungsgeschichte der Maltechnik, I und II. München 1893 u. 1895.

Bernoulli, J. J.: Römische Ikonographie, I—III. Stuttgart, Berlin u. Leipzig 1882—94.

Bie, Osk.: Zur Geschichte des Hausperistyls; im „Jahrbuch des kaiserl. deutschen archäol. Inst.", VI, S. 1—9. Berlin 1891.

Bing, S.: La céramique. Abschnitt IX in Gonses großem Werk über Japan (s. unter Gonse).
— Japanischer Formenschatz, 6 Bde., deutsche Ausgabe des „Japon artistique" (Paris 1889—91). Leipzig o. J.

Birdwood, G. C. M.: The industrial arts of India. New Edition; London 1880.

Blochet, Ed.: Les miniatures des manuscrits musulmans; in der „Gaz. des Beaux Arts", I, S. 281—293, II, S. 105—118. Paris 1897.

Boas, Franz: The Central Eskimos; im „Annual Report of the Bureau of Ethnology", VI, S. 409—671. Washington 1884—85.

Bode, W.: Studien zur Geschichte der westasiatischen Knüpfteppiche; im „Jahrb. der preuß. Kunstsammlungen", XIII, S. 26—49 und S. 108—137. Berlin 1892.

Boeswillwald, E., und Cagnet, R.: Timgad, une cité africaine sous l'empire romain. Paris 1892—97.

Böhlau, Joh.: Frühattische Vasen; im „Jahrb. des k. deutschen archäol. Inst.", II, S. 33—66. Berlin 1887.
— Zur Ornamentik der Villanova-Periode. Kassel 1895.
— Aus ionischen und italischen Nekropolen. Leipzig 1898.

Bohn, R., und Droysen, H.: Das Heiligtum der Athena Polias zu Pergamon. Berlin 1885.
— und **Schuchardt, C.:** Altertümer von Ägä. Berlin 1889.
— s. auch Conze.

Borchardt, L.: Die ägypt. Pflanzensäule. Berl. 1897.
— Das Alter des Sphinx bei Gizeh; in den „Sitzungsberichten der Pr. Ak. d. W.", Jahrg. 1897, II, S. 752—760. Berlin 1897.
— Die Dienerstatuen aus den Gräbern des alten Reiches; in der „Zeitschrift für ägypt. Sprache ꝛc." XXXV, S. 119—124. Leipzig 1897.
— Über das Alter der Chefrenstatuen; in der „Zeitschrift für ägypt. Sprache ꝛc.", XXXVI, S. 1—12. Leipzig 1898.
— Das Grab des Menes; ebenda, S. 87—105. Leipzig 1898.

Borrmann, Rich., s. Curtius und Dörpfeld.

Botta, P. E., und Flandin, E.: Monument de Ninive, I—VI. Paris 1849—53.

Bötticher, Karl: Tektonik der Hellenen, Bd. I—II. Erste Aufl., Potsdam 1844—52; zweite Auflage, Berlin 1869—81.

Bovallius, C.: Nicaraguan Antiquities. Stockh. 1886.

Brinckmann, Justus: Kunst und Handwerk in Japan, Bd. 1. Berlin 1889.
— Das Hamburgische Museum für Kunst und Gewerbe. Leipzig 1894.
— Kenzan. Hamburg 1897.

Brough Smyth, R.: The aborigines of Victoria, Vol. I u. II. Lond. 1878.

Bruckmann, s. Brunn.

Brugsch, H.: Die Ägyptologie. Leipzig 1891.

Brühl, G.: Die Kulturvölker Alt-Amerikas. New York, Cincinnati, St. Louis 1875—87. (Hier die frühere Litteratur sorgfältig verzeichnet.)

Brunn, Heinr.: I rilievi delle Urne Etrusche, I. Rom 1870.
— Probleme in der Geschichte der Vasenmalerei. München 1871.
— Geschichte der griechischen Künstler, Bd. I u. II. Erste Auflage, Stuttgart 1857—59; zweite Auflage 1889 ff.
— Griechische Kunstgeschichte; erstes Buch, München 1893; zweites Buch, herausgegeben von A. Flasch, München 1897.
— und **Bruckmann, Fr.:** Denkmäler griechischer und römischer Skulptur. München 1888 ff.; neue F., geleitet von Paul Arndt, München 1897 ff.

Brunner, K.: Die steinzeitliche Keramik in der Stadt Brandenburg; im „Archiv für Anthropologie", XXV, S. 243—296. Braunschweig 1898.

Büchner, L.: Aus dem Geistesleben der Tiere. 3. Aufl., Leipzig 1880.

Bühler, J.: Votive inscriptions from the Sanchi stupas; in den „Epigraphia Indica", II, S. 87 ff. Kalkutta 1892.

Burgeß, J.: Notes on the Bauddha Rock-Temples of Ajanta, their Paintings etc.; im „Archaeological Survey of Western India", Nr. 9. Bombay 1879.
— Report on the Buddhist Cave Temples of India. London 1883.
— Report on the Elura Cave Temples etc. London 1883.
— s. auch Fergusson.

Bushell, S. W.: Oriental ceramic etc., from the collection of W. T. Walters etc. New York 1897.

Buti, Camillo: Pitture antiche della Villa Negroni. Rom 1778.

Büttner, C. G.: siehe Fritschs Bericht über neu aufgefundene Buschmannzeichnungen in den „Verhandlungen der Berliner Gesellschaft für Anthropologie u. s. w.", 1878, S. 15 ff.

Caguet, s. Boeswillwald.
Canina, L.: Etruria Marittima. Rom 1846—51.
— Gli edifizj di Roma. Rom 1849—52.
Cartailhac, E.: La France préhistorique. Par. 1889.
— La divinité féminine etc. Les sculptures d'Epones; in „L'Anthropologie", V. Paris 1894.
Cesnola, L. Palma di: Cyprus. Its ancient cities, tombes and temples. London 1877.
— A descriptive Atlas of the Cesnola Collection, I—V. New York u. Boston 1885.
Chambers, Sir William: Designs of Chinese buildings etc. London 1757.
Champollion, F.: Précis du système hiéroglyphique des anciens Egyptiens. Paris 1824.
— Monuments de l'Egypte et de la Nubie. I—IV. Paris 1829—44.
Chavannes, Ed.: La sculpture sur Pierre en Chine. Paris 1893.
Chipiez, Ch.: Les édifices d'Epidaurus; in der „Revue archéol.", 3. série, XXVIII, p. 38—59. Paris 1896.
— s. auch Perrot und Chipiez.
Christy, s. Lartet.
Clemen, Paul: Merowingische und karolingische Plastik; in den „Jahrbüchern des Vereins der Altertumsfreunde", LXXXXII, S. 1—146. Bonn 1892.
Cole: Preservation of national Monuments in India. Published by order of the Governor General in Council. Ohne Druckort, 1884, 1885 ff.
Collignon, M.: Histoire de la Sculpture grecque, I. und II. Bd. Paris 1892 und 1897.
— Geschichte der griechischen Plastik, I, deutsch von Ed. Thraemer; II, deutsch von Fr. Baumgarten. Straßburg 1897—98.
— s. auch Rayet.
Conwentz: Bildliche Darstellungen u. s. w. an westpreußischen Graburnen; in den „Schriften der naturforschenden Gesellschaft zu Danzig", neue Folge, VIII, Danzig 1894.
Conze, A.: Melische Thongefäße. Leipzig 1862.
— **Hauser, A., Niemann, G., Benndorf, O.**: Archäologische Untersuchungen auf Samothrake; I, Wien 1875; II, 1880.
— **Humann, Bohn, Stiller, Solling, Raschdorf und Fränkel**: Drei vorläufige Berichte über die Ausgrabungen zu Pergamon. Berlin 1880, 1882, 1888.
— Die attischen Grabreliefs. Berlin 1893—97.
Coste, s. unter Flandin.
Courbaud, Edm.: Le Bas-Relief Romain à représentations historiques. Paris 1899.

Crawfurd: History of the Indian Archipelago. Edinburg 1820.
— A Descriptive Dictionary of the Indian Islands. London 1856.
Cunningham, Al.: Buddha-Gaya; in „Archaeological Survey of India", I, S. 4—12, Kalkutta 1871; III, S. 79—103, 1873.
— Ancient Indian Architecture. Indo Persian and Indo Grecian Styles. Ebendort, V, S. 185—196. Kalkutta 1875.
Curtius, Ernst: Die griechische Kunst in Indien; in der „Archäol. Zeitung", neue Folge, VIII, S. 90—95. Berlin 1876.
— und **Adler, Fr.**: Olympia. Bd. II: Baudenkmale, bearbeitet von Fr. Adler, Rich. Borrmann, Wilh. Dörpfeld, Fr. Graeber, Paul Graef, Berlin 1892—96; Bd. III: Die Bildwerke von Olympia in Stein und Thon, bearbeitet von G. Treu, Berlin 1894—97; Bd. IV: Die Bronzen und die übrigen kleinen Funde von Olympia, bearbeitet von Ad. Furtwängler, Berlin 1890.
Dalton, s. Read.
Darwin, Ch.: Nestbau der Vögel, nachgelassene Abhandlung; im „Kosmos", XV, S. 10. Stuttgart 1884.
Dawkins, Boyd: Cave Hunting; Höhlenjagd, deutsch von Dr. J. W. Sprengel. Leipzig und Heidelberg 1876.
Delaporte, L.: Voyage du Cambodge. L'architecture Khmer. Paris 1880.
Deshayes, s. Tokonosuke.
Dietrichson, L.: Antinoos. Christiania 1884.
Dieulafoy, Marcel: L'art antique de la Perse, I—V. Paris 1884—89.
— L'acropole de Suse. Paris 1890.
Diguet, L.: Note de pictographie de la Basse-Californie; in „L'Anthropologie", VI, S. 160 bis 175. Paris 1895.
Donner von Richter, Otto: Schreiben (gegen Bergers Ansichten über die antike Maltechnik) in Keims „Technischen Mitteilungen", X, Beilage zu Nr. 171, S. 443—447. München 1893. Vgl. Keims Bemerkung auf S. 490.
— Über Technisches in der Malerei der Alten. München 1895.
Dörpfeld, W. (mit **F. Graeber, R. Borrmann, K. Siebold**): Über die Verwendung von Terrakotten am Geison und Dache griech. Bauwerke („41. Winckelmann-Programm"). Berl. 1881.
— Der alte Athenatempel auf der Akropolis von Athen; in den „Mitteilungen (Athen)", Bd. X, S. 275—277, 1885; Bd. XII, 1887 u. s. w.

Dörpfeld, W. (mit **F. Graeber, R. Borrmann, K. Siebold**): Der Tempel von Korinth; in den „Mitteilungen (Athen)", Bd. XI, S. 297—308. 1886.
— Der Hypäthraltempel; in den „Mitteilungen (Athen)", Bd. XVI, S. 334—344. 1891.
— Troja 1893. Leipzig 1894.
— und **Reisch, E.**: Das griechische Theater. Athen 1896.
— s. auch Curtius und Tsountas.
Droysen, s. Bohn.
Duhn, Fr. v.: L'Ara Pacis; in den „Annali dell' Instituto Archeologico", LIII, S. 302 ff. Rom 1881.
— Über die archäolog. Durchforschung Italiens innerhalb der letzten acht Jahre; in den „Verhandlungen der 44. Philologen-Versammlung Köln 1895". Leipzig 1896.
Dümmler, Ferd.: Vasen aus Tanagra; im „Jahrbuch des kaiserl. deutschen archäol. Inst.", II, S. 18—29. Berlin 1887.
— Attische Lekythos ꝛc.; im „Jahrbuch des kaiserl. deutschen archäolog. Instituts", II, S. 168—178. Berlin 1887.
— Zu den Vasen aus Kameiros; im „Jahrbuch des kaiserl. deutschen archäol. Inst.", VI, S. 202—271. Berlin 1891.
Dupont, E.: Les temps préhistoriques en Belgique. L'Homme pendant les âges de la pierre etc. 2. Aufl., Brüssel 1875.
Durand-Gréville, E.: La couleur du décor des vases grecs; in der „Revue archéologique", Paris 1891 und 1892.
Duret, Th.: L'art Japonais, les livres illustrés etc.; in der „Gaz. des Beaux Arts", 1882, II (XXVI), S. 113 f. u. S. 302 ff.
Durm, Jos.: Die Baukunst der Etrusker und Römer. Darmstadt 1885.
— Die Baukunst der Griechen; zweite Auflage. Darmstadt 1892.
Du Sartel, O.: La porcellaine de Chine. Paris 1881.
Ebers, G.: Ägypten in Wort und Bild. Stuttgart 1879.
— Eine Galerie antiker Porträts. München 1888.
— Sinnbildliches. Die koptische Kunst u. s. w. Leipzig 1892.
— Antike Porträts. Leipzig 1893.
Ehrenreich, P.: Die zweite Xingu-Expedition; in der „Zeitschrift für Ethnologie", XXII, S. 81 ff. Berlin 1890.
— Beiträge zur Völkerkunde Brasiliens. Berlin 1891.
Eisen, G.: On some ancient sculptures from the Pacific slope of Guatemala („Mem. of the California Academy of Sciences"). San Francisco 1888.
Engelmann, R.: Pompeji. Leipzig 1898.
Erman, Ad.: Ägypten. Tübingen 1885.
— (ohne Namen): Ausführliches Verzeichnis der ägyptischen Altertümer und Gipsabgüsse (der königl. Museen zu Berlin). Berlin 1899.
Evans, Arth. J.: The ancient bronze implements of Great Britain and Ireland. London 1881.
— Primitive Pictographs etc.; im „Journal of Hellenic Studies", XIV, S. 270—380. London 1894.
Fabricius, E.: Ein bemaltes Grab in Tanagra; in den „Mitteilungen (Athen)", X, S. 158—164. Athen 1885.
Falke, Otto von: Majolika. Berlin 1896.
Fenollosa, E. F.: Review of the Chapter of painting; in „L'Art Japonais by L. Gonse". Yokohama (Japan mail) 1884.
— The Masters of Ukioye. Japanese Paintings and Color-Prints. Ausstellungskatalog. New York 1896.
Fergusson, J. F.: History of Indian and Eastern Architecture. London 1876.
— und **Burgeß, J.**: The Cave Temples of India. London 1880.
Finsch, O.: Hausbau ꝛc. an der Südostküste von Neuguinea; in den „Mitteilungen der Anthropologischen Gesellschaft in Wien", XVII, S. 1 ff. Wien 1887.
— Samoafahrten. Leipzig 1888.
— Ethnologische Erfahrungen und Belegstücke aus der Südsee; in den „Annalen des k. k. naturhistorischen Hofmuseums". Wien 1888—1893.
Fischer, L. H.: Indische Malerei; in der „Zeitschrift f. b. K.", N. F. I, S. 238—245. Leipzig 1890.
Flandin, Eug., und **Coste, Pasc.**: Voyage en Perse, I—IV. Paris 1846—54.
— s. auch Botta.
Flasch, A., s. Brunn.
Flegel: Bericht über seine Expedition in den „Mitteilungen der Afrikanischen Gesellschaft", III, S. 136 ff. Berlin 1881.
Forrer, R.: Über primitive menschliche Statuetten; in „Antiqua", VI, Straßburg 1888.
Förstemann, E.: Die Maya-Handschrift der kgl. öff. Bibliothek. 2. Aufl., Dresden 1892.
Foerster, R.: Antiochia am Orontes und Skulpturen von Antiochia; im „Jahrbuch des kaiserl. deutschen arch. Inst.", XII, S. 103—149, Berlin 1897, und XIII, S. 177—191, 1899.

Fraas, O.: Die prähistorischen Bildschnitzereien &c.; in der „Zeitschrift für Ethnologie“, X, S. 241—251, Berlin 1878.
Fränkel, s. Conze.
Franz-Pascha, J.: Die Baukunst des Islam (in Durms „Handb. der Architektur“). Darmst. 1896.
Frauberger, H.: Die Akropolis von Baalbek. Frankfurt a. M. 1892.
Fritsch, G.: Die Eingeborenen Südafrikas. Breslau 1872.
— s. auch Büttner.
Frobenius, L.: Die bildende Kunst der Afrikaner; in den „Mitteilungen der Anthropologischen Gesellschaft“, XXVII, S. 1—17. Wien 1897.
Furtwängler, Ad.: Die Sammlung Sabouroff. Berlin 1883—87.
— Beschreibung der Vasensammlung im Antiquarium, Bd. I u. II. Berlin 1885.
— Die Berliner Orpheus-Vasen; im „50. Berliner Winckelmann-Programm“, S. 160 f. Berl. 1890.
— Eine argivische Bronze; im „50. Winckelmann-Programm“, S. 125—153. Berlin 1890.
— Meisterwerke der griechischen Plastik. Leipzig und Berlin 1893. Dasselbe Werk englisch: Masterpieces of Greek sculpture. London 1895.
— Intermezzi. Leipzig und Berlin 1896.
— Die antiken Gemmen. Geschichte der Steinschneidekunst im klassischen Altertum. Leipz. 1900.
— und **Löschke, G.:** Mykenische Vasen (Text und Atlas). Berlin 1886.
— s. auch Curtius und Lange.
Gardner, E. A.: A Handbook of Greek sculpture. London 1896.
Gauckler, Paul: L'archéologie de la Tunisie. Paris 1896.
Gayet, Al.: La sculpture copte; in der „Gaz. des Beaux Arts“, XXXIV, 7, S. 422—440, und 8, S. 80—88, 145—153. Paris 1892.
— L'Art Arabe. Paris 1893.
— L'Art Persan. Paris 1895.
Geiseler: Die Osterinsel. Berlin 1883.
Gerhard, Ed.: Auserlesene Vasenbilder u. s. w., Bd. I—IV. Berlin 1840—58.
— Etruskische und kampanische Vasenbilder. Berlin 1843.
— Etruskische Spiegel. Fortgesetzt von A. Klügmann u. G. Koerte. Berlin 1843—97 ff.
— Trinkschalen und Gefäße u. s. w., Bd. I und II. Berlin 1848 und 1850.
Gierke, H.: Japanische Malereien (Ausstellungskatalog). Berlin 1882.
Gillen, F. J., s. Spencer.
Girard, P.: La peinture antique. Paris 1892.
Golinescheff: Amenemha III. et les Sphinx etc.; im „Recueil de travaux“, XV, S. 131—136. Paris 1896.
Goncourt, Edm. de: Outamaro. Paris 1891.
— Hokousaï; in der „Gaz. des Beaux Arts“ XIV, S. 441 ff. Paris 1895.
Gonse, L.: L'art Japonais (gr. Ausgabe). Par. 1883.
— L'art Japonais (kleine Ausgabe). Paris 1885.
Goodyear, Wm. H.: The Grammar of the Lotus. London 1891.
Götze, A.: Die Gefäßformen und Ornamente der neolithischen schnurverzierten Keramik im Flußgebiete der Saale. Jena 1891.
Gräber, Fr., s. Curtius und Dörpfeld.
Grabowsky, F.: Der Tod, das Begräbnis u. s. w. bei den Dayaken; im „Internationalen Archiv für Ethnographie“, II, S. 177—204. Leiden, Paris und Leipzig 1889.
Graef, Botho: Skopas; in den „Mitteilungen des archäol. Inst. in Rom“, IV, S. 189. Rom 1889.
— Die Köpfe der florentinischen Ringergruppen; im „Jahrbuch des kaiserl. deutschen archäol. Instituts“, IX, S. 119—126. Berlin 1894.
Graef, P.: Römische Triumphbögen; in Baumeisters „Denkmälern des klassischen Altertums“, III. München 1888.
— s. auch Curtius.
Grandidier, G.: La céramique chinoise. Paris 1894.
Grey, George: Journals of two expeditions of discovery in Nordwest and Western Australia. London 1841.
Griffiths, J.: The paintings in the Buddhist Cave Temples of Ajanta, I, London 1896; II, London 1897.
Groß, Viktor: Les Protohelvètes. Berlin 1883.
— La Tène. Paris 1886.
Große, E.: Die Anfänge der Kunst. Freiburg i. Br. und Leipzig 1894.
Grünwedel, Alb.: Buddhistische Kunst in Indien („Handbücher der kgl. Museen zu Berlin“). Berlin 1893, 2. Aufl. 1900.
— nach **Hrolf Vaughan Stevens:** Die Zaubermuster der Orang Semang; in der „Zeitschr. für Ethnologie“, XXV, S. 71 ff. Berlin 1893.
— Die Zaubermuster der Orang Hutan; ebenda, XXVI, S. 141 ff. Berlin 1894.
— Materialien zur Kenntnis der wilden Stämme Malakas. Berlin 1894.
— Mythologie des Buddhismus in Tibet und der Mongolei. Führer durch die lamaistische Sammlung des Fürsten E. Uchtomskij. Leipzig 1900.
— s. auch Pander.
Gurlitt, Corn., s. Junghändel.

Gurlitt, W.: Das Alter der Bildwerke des sogen. Theseion zu Athen. Wien 1875.
— Über Pausanias. Graz 1890.
— Über die Gürtelbleche des Sulmthals; in den „Verhandlungen der 42. Philologen-Versammlung, Wien 1893"; Leipzig 1894.

Habel, S.: The sculptures of Santa Lucia Cosumalwhuapa („Smithsonian Contributions", Nr. 269). Washington 1878.

Haddon, A. C.: Evolution in art etc. The decorative art of British New Guinea. London 1895.

Halbherr und **Orsi:** Scavi e trovamenti nell' antro di Zeus sul Monte Ida in Creta; bei Comparetti, Dom., Museo Italiano di antichità classica, II, S. 694—910. Florenz 1888.

Hamdy Bey und **Reinach, Theod.:** Une nécropole Royale à Sidon. Paris 1892.

Hampel, Jos.: Altertümer der Bronzezeit in Ungarn. Budapest 1887.
— Neuere Studien über die Kupferzeit; in der „Ethnol. Ztg.", XXVIII, S. 57—91. Berl. 1896.

Härtel, s. Wickhoff.

Harting, P.: De bouwkunst der dieren. Groningen 1862.

Hartwig, Paul: Die griechischen Meisterschalen der Blütezeit des strengen rotfigurigen Stiles. Stuttgart und Berlin 1893.

Hauser, A., s. Conze.

Hauser, Friedr.: Die neuattischen Reliefs. Stuttgart 1889.

Heim, A.: Über einen Fund aus der Renntierzeit in der Schweiz; in den „Mitteilungen der antiquarischen Gesellschaft", XVIII. Zürich 1874.

Hein, A. R.: Die bildenden Künste bei den Dayaks auf Borneo. Wien 1890.
— Mäander, Kreuze, Hakenkreuze und urmotivische Wirbelornamente in Amerika. Wien 1891.

Helbig, Wolfg.: Wandgemälde der vom Vesuv verschütteten Städte Kampaniens. Leipzig 1868.
— Untersuchungen über die kampanische Wandmalerei. Leipzig 1873.
— Die Italiker in der Po-Ebene. Leipzig 1879.
— Führer durch die öffentlichen Sammlungen klassischer Altertümer in Rom, I u. II; 1. Auflage, Rom u. Leipzig 1891; 2. Auflage, Leipzig 1899.
— Das homerische Epos aus den Denkmälern erläutert; 2. Auflage. Leipzig 1892.
— La Question Mycénienne. Paris 1896.
— Ein ägyptisches Grabgemälde und die mykenische Frage. München 1897.

Helmholtz, H.: Vorträge und Reden; 3. Aufl. Braunschweig 1884.

Herrmann, Paul: Neues zum Torso Medici; im „Jahreshefte des österr. archäol. Instituts", II, S. 155—173. Wien 1899.

Heuzey, L. de: Catalogue des figurines antiques de terre cuite du musée du Louvre. Par. 1883.
— Les origines orientales de l'art. Paris, I, 1891; II, 1892 u. s. w.
— Découvertes en Chaldée, s. Sarzec.

Hildebrand, A.: Das Problem der Form in der bildenden Kunst. Straßburg 1893.

Hildebrand, Hans: Beiträge zur Kenntnis der Kunst der niedern Naturvölker; bei A. E. Freiherrn von Nordenskiöld: „Studien und Forschungen . . . . im hohen Norden", S. 289—386. Leipzig 1885.

Hildebrand, Heinr.: Der Tempel Tachüeh-sy. Berlin 1897.

Hiller von Gaertringen, F.: Die Zeitbestimmung der rhodischen Künstler; im „Jahrbuch des kaiserl. deutschen archäolog. Instituts", IX, S. 23—43. Berlin 1894.

Hilprecht: The Babylonian Expedition of the University of Pennsylvania, I (Reprint from the transactions of the American Philosophical Society N. S. XVIII). Philadelphia 1893—1896 u. s. w.

Hippisley, Alfred E.: Sketch of the history of Ceramic Art in China; im „Catalogue of the Hippisley Collection, Smithsonian Institute". Washington 1890.

Hirschfeld, Gust.: Paphlagonische Felsengräber. Berlin 1885.
— Die Felsenreliefs in Kleinasien. Berlin 1887.
— Athenische Pinakes im Berliner Museum; in der „Festschrift für Joh. Overbeck", S. 1—13. Leipzig 1893.

Hirth, Fr.: China and the Roman Orient. Leipzig und München 1885.
— Ancient Porcelain. A study in chinese mediaeval industry and trade. Leipzig und München 1888.
— Chinesische Studien, I. München u. Leipzig 1889.
— Über fremde Einflüsse in der chinesischen Kunst. München 1896.
— Über die einheimischen Quellen zur Geschichte der chinesischen Malerei. München 1897.
— Die Malerei in China. Entstehung und Ursprungslegenden. Leipzig 1900.

Hochstetter, v.: Die neuesten Gräberfunde von Watsch und St. Margarethen; „Denkschrift der math.-naturw. Klasse der Akademie der Wissenschaften", XLVII. Wien 1883.
— Das Gürtelblech von Watsch; in den „Mitteilungen der anthropol. Ges.", XIV. Wien 1884.

Hoffman, W. J.: The Graphic Art of the Eskimos;

im „Report of the U. S. Museum for 1895“. Washington 1897.

Holub, E.: Eine Kulturskizze des Marutse-Mambunda-Reiches in Süd-Zentralafrika. Wien 1879.
— Sieben Jahre in Südafrika. Wien 1881.

Hommel, F.: Geschichte Babyloniens und Assyriens. Berlin 1885.
— Der babylonische Ursprung der ägyptischen Kultur. München 1892.
— Geschichte des alten Morgenlandes. Stuttgart (Sammlung Göschen) 1895.

Homolle, Th.: Les archives de l'intendance sacrée de Délos. Paris 1887.
— Découvertes de Delphes; in der „Gazette des Beaux Arts“. Paris 1894, II, S. 441—454; 1895, I, S. 207—216 u. 321—331.

Hoernes, M.: Die Urgeschichte des Menschen. Wien, Pest und Leipzig 1892.
— Die ornamentale Verwendung der Tiergestalt ꝛc.; in den „Mitteilungen der Anthropologischen Gesellschaft zu Wien“, XXII, S. 107—124. 1892.
— Zur prähistorischen Formenlehre; in den „Mitteilungen der prähistorischen Kommission der Kaiserl. Akademie der Wissenschaften“, I. Wien 1893.
— Untersuchungen über den Hallstätter Kulturkreis; im „Archiv für Anthropologie“, XXIII, S. 481 ff. Braunschweig 1895.
— Urgeschichte der Menschheit. Stuttgart 1895.
— Urgeschichte der bildenden Kunst in Europa. Wien 1898.

Hülsen, Chr.: Jahresberichte über römische Funde und Forschungen in den „Römischen Mitteilungen des kaiserl. deutschen arch. Instituts“. Rom 1889—99.
— Le iscrizioni del colombario di Villa Pamfili; in den „Römischen Mitteilungen“, VIII, S. 145 bis 165. Rom 1893.

Humann, C., und **Puchstein:** Reisen in Kleinasien und Nord-Syrien. Berlin 1890.
— s. auch Conze.

Hutchinson, M.: Notes on a Collection of facsimile Bushman drawings; im „Journal of the Anthropological Society“, XII, S. 464. London 1883.

Jensen, P.: Grundlagen für eine Entzifferung der hatischen oder cilicischen Inschriften; in der „Zeitschrift der deutschen Morgenländ. Ges.“, XLVIII. Berlin 1895.
— Hittiter und Armenier. Straßburg 1899.

Jireček, s. Müller.

Joest, W.: Tätowieren, Narbenzeichnen und Körperbemalen. Berlin 1887.
— Eine Holzfigur von der Loangoküste u. s. w.; in der „Festschrift für Ad. Bastian“, S. 117—127. Berlin 1896.

Judeich, W.: Der Grabherr des Alexandersarkophags; im „Jahrbuch des kaiserl. deutschen arch. Instituts“, X, S. 165—182. Berlin 1895.

Julien, Stanislas: Histoire et fabrication de la porcelaine Chinoise. Paris 1856.

Junghändel, Max, und **Gurlitt, Corn.:** Die Baukunst der Spanier. Dresden 1899.

Justi, F., s. Schnütgen.

Justi, K.: Zur spanischen Kunstgeschichte; bei Bädeker, „Spanien und Portugal“. Leipzig 1897.

Kabbadias: Fouilles de Lykosoura. Athen 1890.

Kalkmann, A.: Archaische Bronzefigur des Louvre; im „Jahrbuch des kaiserl. deutschen archäol. Instituts“, VII, S. 127—140. Berlin 1892.
— Die Proportionen des Gesichts in der griechischen Kunst; im „53. Winckelmann-Progr.“. Berl. 1893.

Kanda, T.: Notes on ancient stone implements of Japan. Tokio 1884.

Karabacek, J.: Das angebliche Bilderverbot des Islam. Wien 1876.
— Die persische Nadelmalerei Susandschird. Leipzig 1881.

Kékulé von Stradonitz, R.: Die Balustrade des Tempels der Athena Nike. Leipzig 1869.
— Griechische Thonfiguren aus Tanagra. Stuttgart 1878.
— Der weibliche Kopf von Pergamon; in Spemanns „Museum“, I, Heft 2. Stuttgart und Berlin o. J.

Keller, F.: Berichte über Pfahlbauten; in den „Mitteilungen der Züricher antiquar. Gesellschaft“, IX, 1855, zweite Abteilung Nr. 3; XII, 1859, Nr. 3; XIII, 1860, zweite Abteilung Nr. 3; XIV, 1861—63, Nr. 1 u. 6; XV, 1866, Nr. 7; XVI, 1870, zweite Abteilung Nr. 3; XX, 1879, erste Abteilung Nr. 3.
— La Tène; in den „Mitteilungen der Züricher antiquar. Ges.“, XV, S. 293—307. Zürich 1866.

Kinkel, G.: Stonehenge und die Zeit seiner Erbauung; in „Mosaik zur Kunstgeschichte“. Berlin 1876.

Klebs, R.: Der Bernsteinschmuck der Steinzeit. Königsberg 1882.

Klein, W.: Euphronios; 2. Auflage. Wien 1886.
— Die griechischen Vasen mit Meisternamen; 2. Auflage. Wien 1887.
— Praxiteles. Leipzig 1898.
— Praxitelische Studien. Leipzig 1899.

Klopfleisch, F.: Vorgeschichtliche Altertümer der Provinz Sachsen, Heft 1 und 2. Halle a. S. 1883.

Klügmann, A., s. Gerhard.

Köbke, P.: Om Runerne i Norden. Kopenh. 1890.

Kohn, Albin: Die Steinfiguren in den russischen Steppen und in Galizien; in der „Zeitschrift für Ethnologie“, X. Berlin 1878.
Koldewey, R.: Neandria; im „51. Winckelmann-Programm“. Berlin 1891.
— und **Puchstein, Otto:** Die griechischen Tempel in Unteritalien und Sizilien. Berlin 1899.
Kondakoff, N., Le Comte, S., Tolstoi und **Sal. Reinach:** Antiquités de la Russie méridionale. Paris 1891.
Koenen, Konst.: Gefäßkunde der vorrömischen, römischen und fränkischen Zeit in den Rheinlanden. Bonn 1895.
Koerte, G.: I rilievi delle Urne Etrusche, II. Berlin 1890.
— Die phrygischen Felsdenkmäler; in den „Mitteilungen (Athen)“, Bd. XIII, S. 80—153. 1898.
— Das Alter des Zeustempels zu Aizanoi; in der „Festschrift für Otto Benndorf“, S. 209—214. Wien 1898.
— s. auch Gerhard.
Krause, E. (Carus Sterne): Tuisko-Land. Glogau 1891.
Lamprecht, Karl: Deutsche Geschichte, Bd. I; 2. Aufl. Berlin 1894.
Lanciani, R.: The ruins and excavations of ancient Rome. London 1897.
Lange, Julius: Billedkunstens Fremstilling af Menneskeskikkelsen. Kopenhagen 1892.
— Darstellung des Menschen in der älteren griechischen Kunst. Aus dem Dänischen; herausgegeben von Ad. Furtwängler. Straßburg 1899.
Lange, Konrad: Ägineten; in den „Berichten der kgl. sächs. Ges. d. Wissensch.“, II, S. 1 ff. Leipz. 1878.
— Haus und Halle. Leipzig 1885.
Lartet, E., und **Christy, H.:** Reliquiae Aquitanicae. London, Paris und Leipzig 1865—75.
Lassen, Chr.: Indische Altertumskunde, 4 Bände. Bonn 1847, Leipzig 1861.
Lasteyrie, Ferd. de: Histoire de l'orfèvrerie. Paris 1877.
Layard, A. H.: The monuments of Nineveh. London 1849.
— Nineveh and its remains, I u. II. Lond. 1849.
— A popular account of discoveries at Nineveh. London 1851.
— A second series of the Monuments of Nineveh. London 1853.
— Discoveries in the ruins of Nineveh and Babylon. London 1853.
Le Bon, G.: Les civilisations de l'Inde. Par. 1887.
— La civilisation des Arabes. Paris 1893.
Le Comte, s. Kondakoff.
Lehmann, C. F.: Zwei Hauptprobleme der altorientalischen Chronologie. Leipzig 1898.
— s. auch Belck.
Lenz, Osk.: Altarabische Ruinenstätte im Maschonaland; in den „Mitteilungen der geograph. Ges. zu Wien“, 1897.
Lepsius, R.: Das Totenbuch der Ägypter nach dem hieroglyphischen Papyrus in Turin. Leipz. 1842.
— Denkmäler aus Ägypten und Äthiopien, 12 Bde. Berlin 1849—58.
Lessing, Jul.: Orientalische Teppiche. Berlin 1891.
— Gold und Silber. Berlin 1892.
Lindenschmit, L.: Die vaterl. Altertümer der fürstl. hohenzollernschen Sammlungen zu Sigmaringen. Sigmaringen 1860.
— Das Gräberfeld vom Hinkelstein bei Monsheim; in der „Zeitschrift zur Erforschung der rheinischen Geschichte u. Altertümer“, III. Mainz 1868.
— Handbuch der deutschen Altertumskunde, I. Braunschweig 1880—1889.
Lippmann, Fr.: Eine Studie über chinesische Emailvasen. Wien 1870.
Lisch, A.: Über die Hausurnen; in den „Jahrbüchern des Vereins für Mecklenburg. Geschichte u. s. w.“, XXI. Schwerin 1856.
Lissauer, A.: Altertümer der Bronzezeit in der Provinz Westpreußen u. s. w. Danzig 1891.
— Hausurnenfund von Seddin; im „Globus“, LXVI, Braunschweig 1894.
Loftus, Will. Kennet: Travels and researches in Chaldaea and Susiana. London 1857.
Löschke, G.: Altattische Grabstelen; in den „Mitteilungen (Athen)“, IV, S. 36—44 u. 289—306. 1879.
— s. auch Furtwängler.
Lubbock, Sir John: Die vorgeschichtliche Zeit. Deutsch von Passow, mit Vorwort von Virchow. Jena 1874.
Lucretius, Carus T.: De Natura Rerum, V, 1285.
Luschan, F. v.: Das Hakenkreuz in Afrika; in den „Berliner Verhandlungen“, XXVIII, S. 137. Berlin 1896.
— Das Wurfholz in Neuholland und Ozeanien; in der „Festschrift für A. Bastian“, S. 129—155. Berlin 1896.
— Altertümer von Benin; in den „Verhandlungen der Berl. anthropolog. Ges.“, XXX, S. 140. Berlin 1898.
Madsen, Karl: Japansk Malerkunst. Kopenh. 1883.
Maindron, M.: L'art Indien. Paris 1898.
— Une page sur les arts decoratifs de l'Inde; in der „Gaz. d. Beaux Arts“. Par. 1898 II, S. 511 ff., 1899 I, S. 67 ff.

Makowsky, A.: Der diluviale Mensch im Löß von Brünn; in den „Mitteilungen der Anthropolog. Gesellschaft zu Wien", 1892, XXII, S. 73—83.

Maler, Th. (herausgegeben von R. Andree): Erforschung der Ruinen Yukatans (Sonderabdruck aus dem „Globus"). Braunschweig 1895.

Manatt, s. Tsountas.

Mariette, Aug.: Monuments divers recueillis en Egypte. Paris 1872—77.
— Album du Musée de Boulaq. Kairo 1872.
— Les Mastabas de l'ancien empire. Paris 1881 bis 1887.

Martha, Jules: L'Art Etrusque. Paris 1889.

Marye, Georges: L'Exposition d'Art Musulman (Paris); in der „Gaz. d. B. Arts", II, S. 490—499, Paris 1893, und I, S. 54—72, 1894.

Maspero, G.: Archéologie égyptienne, deutsch als „Ägyptische Kunstgeschichte" von G. Steindorff. Leipzig 1889.
— Histoire ancienne des peuples de l'orient classique. Paris 1895 ff.
— s. auch Scheil.

Matz, Fr.: Sarkophag aus Patras (Abhandlung über griechische Sarkophage); in der „Archäolog. Zeitung", neue Folge, V, S. 11—18. Berl. 1873.

Mau, Aug.: Geschichte der dekorativen Wandmalerei in Pompeji. Berlin 1882.
— Pompejanische Ausgrabungsberichte; in den „Römischen Mitteilungen", I, 1886; XIV, 1899.
— Besprechung von Wickhoffs „Genesis"; in den „Römischen Mitteilungen", X, S. 227—235. Rom 1895.
— Führer durch Pompeji. 2. Auflage, Leipz. 1896.
— Pompeii. Its life and art. New York u. Lond. 1899.
— s. auch Overbeck.

Meißner, B., und **Rost, P.:** Noch einmal das Bit-Hillani und die assyrische Säule. Leipzig 1893.

Menant, J. (Louis le Clercq et J. Menant): Collection le Clercq, I. Cylindres orientaux. Par. 1888.

Merk, Konr.: Der Höhlenfund im Keßlerloch zu Thayngen; in den „Mitteilungen der Züricher antiquar. Ges.", XIX. Zürich 1875.

Mestorf, J.: Vorgeschichtliche Altertümer aus Schleswig-Holstein. Hamburg 1885.
— s. auch Milani, Müller und Undset.

Meurer, M.: Das griechische Akanthus-Ornament; im „Jahrbuch des kaiserl. deutschen archäol. Instituts", XI, S. 107—159. Berlin 1896.

Meyer, A. B.: Bilderschriften des ostindischen Archipels und der Südsee. Leipzig 1881.
— Jadeit- und Nephrit-Objekte („Publikationen aus dem Kgl. Ethnographischen Museum zu Dresden"). Leipzig 1882.

Meyer, A. B.: Ein Rohnephritfund; im „Ausland", München und Stuttgart 1883.
— Altertümer aus dem Ostindischen Archipel („Publikationen aus dem Kgl. Ethnogr. Museum zu Dresden"). Leipzig 1884.
— Gurina. Dresden 1885.
— Das Gräberfeld von Hallstatt. Dresden 1885.
— Lung Ch'üan-Yao oder altes Seladon-Porzellan. Berlin 1889.
— Die Nephritfrage kein ethnologisches Problem. Berlin 1893.
— und **A. Schadenberg:** Die Philippinen. I. Nord-Luzon. Dresden 1890. II. Negritos. Dresden 1893.

Meyer, Ed.: Geschichte des Altertums, I. Stuttgart 1884.

Meyer, Hans: Eine Weltreise. Anhang: Die Igorroten, S. 505—541. Leipzig 1885.

Michaelis, Ad.: Der Parthenon. Leipzig 1871.
— Vortrag über alexandrinische Kunst; in den „Verhandlungen der 39. Versammlung deutscher Philologen 2c.", S. 34—44. Leipzig 1888.
— Springers Handbuch der Kunstgeschichte. I.: Das Altertum. Neubearbeitung der 5. Auflage. Leipzig 1898.

Migeon, G.: Le Musée Cernuschi; in der „Gaz. d. B. A.", II, S. 217—228. Paris 1897.
— Les cuivres arabes; in der „G. d. B. A.", II, S. 462—474. Paris 1899.

Milani, L. A.: Frontoni di Luni, I, Florenz 1885.

Milchhoefer, A.: Die Anfänge der Kunst in Griechenland. Leipzig 1883.
— Zur jüngeren attischen Vasenmalerei; im „Jahrb. des kaiserl. deutschen arch. Inst.", IX, S. 56—82. Berlin 1894.
— Rede zum Winckelmann-Tage. Kiel 1896.

Missionaires, les, de Pekin: Mémoires concernant les Chinois. Paris 1782.

Montelius, O: Antiquités Suédoises, Stockholm 1873—75.
— Sur les sculptures de roches de la Suède; im „Compte rendu du congrès de Stockholm 1874". Stockholm 1876.
— Die Kultur Schwedens in vorchristlicher Zeit. 2. Aufl., deutsch von Appel. Berlin 1885.
— Vortrag über die ältesten Wohnbauten der Menschen, gehalten in Innsbruck 1894. Gütige briefliche Mitteilungen des Verfassers.
— La Civilisation primitive en Italie depuis l'introduction des métaux, I. Stockholm 1895.

Morgan, J. de: Fouilles à Dahchour. Vienne 1895.
— Recherches sur les origines de l'Egypte. Paris 1896.

Mortillet, G. de: Évolution quaternaire de la Pierre; in der „Revue mensuelle de l'École d'anthropologie", VII, S. 18—29. Paris 1897.
— und **Adr. de:** Musée préhistorique. Paris 1881.
Much, M.: Die Kupferzeit in Europa. Jena 1893.
Müller, J. H.: Vor- und frühgeschichtliche Altertümer der Provinz Hannover. Hannover 1893.
Müller, Sophus: Die nordische Bronzezeit u. s. w. Deutsch von J. Mestorf. Jena 1870.
— Die Tierornamentik im Norden. Deutsch von J. Mestorf. Hamburg 1881.
— Nordische Altertumskunde. Deutsche Ausgabe von O. L. Jiriczek. I, Straßb. 1897; II, 1898.
Müller-Beeck: Die Holzschnitzereien im Tempel Matsunomori in Nagasacki; in der „Festschrift für Adolf Bastian", S. 111—116. Berlin 1896.
Münsterberg, O.: Japanische Kunst und japanisches Land. Leipzig 1896.
Murray, A. S., Smith, A. H., und **Walters, H. B.:** Excavations in Cyprus. London 1900.
Myres, John L.: Mykenaean civilisation; in „Classical Review" X, S. 350—357. Lond. 1896.
Naue, J.: Die Ornamentik der Völkerwanderungszeit; in „Antiqua", S. 6—12. Straßburg 1886.
— Die Bronzezeit Oberbayerns. München 1894.
— L'époque de Hallstatt en Bavière; in der „Revue Arch.". Paris 1895.
Niccolini: Le case ed i monumenti di Pompei. Neapel 1854 ff.
Nicholson, Ch.: On some Rock Carvings found in the neighbourhood of Sidney; im „Journal of the Anthr. Soc.", IX, S. 31. London 1880.
Niemann, s. Benndorf und Conze.
Noack, F.: Studien zur griechischen Architektur, I; im „Jahrbuch des kaiserl. deutschen arch. Inst.", XI, S. 211—247. Berlin 1896.
— Studien zur griechischen Architektur, II: Griechisch-etruskische Mauern; in den „Mitteilungen des kaiserl. deutschen archäol. Inst. zu Rom", XII, S. 161—200. Rom 1897.
Noeldeke, s. Stolze.
Nüesch, J.: Katalog der Fundgegenstände u. s. w. beim Schweizerbild. Schaffhausen 1893.
— Die prähistorische Niederlassung am Schweizerbild bei Schaffhausen. Zürich 1896.
Ohnefalsch-Richter, M.: Kypros. Die Bibel und Homer. Berlin 1893.
— Neues über die Ausgrabungen auf Cypern; in den „Verhandlungen der Zeitschrift für Ethnologie", XXXI, 29 ff. Berlin 1899.
Oppert, Julius: Expédition scientifique en Mésopotamie, Bd. II, Paris 1859, Bd. I, Paris 1863.
Oppert, Julius: Grundzüge der assyrischen Kunst. Vortrag. Basel 1872.
Orsi, s. Halbherr.
Overbeck, Joh.: Pompeji, 4. Aufl. (mit **A. Mau**). Leipzig 1884.
— Geschichte der griechischen Plastik, Bd. I u. II; 4. Auflage. Leipzig 1893.
Overloop, E. van: Les origines de l'art en Belgique; Les âges de la Pierre. Brüssel 1882.
Paléologue, M.: L'art chinois. Paris 1887.
Palliardi, Jar.: Die neolithischen Ansiedlungen mit bemalter Keramik; in den „Mitteilungen der prähistorischen Kommission", I, Nr. 4. Wien 1897.
Pander, Eug.: Das Pantheon des Tschangtscha Hutuktu. Ein Beitrag zur Ikonographie des Lamaismus; herausgegeben von A. Grünwedel. Berlin 1889.
Pauthier, M. G.: Chine. Paris 1837.
Peñafiel, A.: Monumentos del arte Mexicano antiguo, Bd. I u. II. Berlin 1890.
Pernice, E.: Geometrische Vase aus Athen; in den „Mitteilungen (Athen)", XVII, S. 205—228. 1892.
— Bruchstücke altattischer Vasen; in den „Mitteilungen (Athen)", XX, S. 116—126. 1895.
— Die korinthischen Pinakes im Antiquarium zu Berlin; im „Jahrbuch des kaiserl. deutschen archäol. Inst.", XII, S. 9—48. Berlin 1897.
— Zwei griechische Silberschalen aus Hermopolis; in der „Zeitschr. für bild. Kunst", neue Folge, X, S. 241—245. Leipzig 1899.
Perring, J. L.: The Pyramids of Gizeh. London 1839—42.
Perrot, G., und **Chipiez, Ch.:** Histoire de l'art dans l'antiquité. Vol. I: L'Égypte, Paris 1882; Vol. II: Chaldée et Assyrie, 1884; Vol. III: Phénicie, Cypre, 1885; Vol. IV: Indée. Sardaigne, 1887; Vol. V.: Perse, Phrygie. Lydie et Carie-Lycie, 1890; Vol. VI: La Grèce primitive, l'art Mycénien, 1894; Vol. VII: La Grèce de l'Epopée. La Grèce Archaïque. Le Temple. Paris 1898.
Peters, John P.: Some recent results of the university of Pennsylvania excavations at Nippur; im „American Journal of Archaeology" X, S. 13—46, 352—368, 439, 468. Princeton 1894.
Petersen, Eug.: Die Kunst des Pheidias. Berl. 1873.
— Il fregio dell' Ara Pacis; in den „Römischen Mitteilungen", X, S. 138—145. Rom 1895.
— Vom alten Rom. Leipzig 1898.
Petrie, W. M. Flinders: Kahun, Gurob and Hawara. London 1890.
— Ten years digging in Egypt. London 1892.
— Medum. London 1892.

Petrie, W. M. Flinders: Tell el Amarna. London 1894.

— und **Quibell, J. E.:** Nagada and Ballas. London 1896.

Philippi, Ad.: Römische Triumphal-Reliefs; in den „Abhandlungen der kgl. sächs. Gesellschaft der Wissenschaften", VI, S. 241—305. Leipz. 1874.

Piette, E.: vgl. Bertrand, A.: La Gaule avant les Gaulois, 2. Aufl. Paris 1891. Piettes großes Werk ist noch nicht erschienen, doch hat er seine Forschungen in „L'Anthropologie" (Bd. V—IX. Paris 1894—98) veröffentlicht.

Place, V.: Ninive et Assyrie avec des essais de restauration, par Félix Thomas, I—III. Paris 1857.

Plath, J. H.: Die Religion und der Kultus der alten Chinesen; in den „Abhandlungen der bayr. Akad. d. Wissensch.", IX, S. 733 ff. Münch. 1863.

Plinius Secundus, C.: Naturalis Historia, Lib. XXXIV—XXXVII.

Pottier, E.: Les statuettes de terre cuite dans l'antiquité. Paris 1890.

— Le dessin par ombre portée chez les Grecs; in der „Revue des Études grecs", S. 355—388. Paris 1898.

Pouvourville, A. de: L'art Indo-Chinois. Paris 1894.

Presuhn, E.: Pompejanische Wanddekorationen. Leipzig 1877 ff.

Preuß, K. Th.: Künstlerische Darstellungen aus Kaiser Wilhelms-Land; in der „Zeitschrift für Ethnologie", XXIX, S. 1—35, und XXX, S. 74—116. Berlin 1897 und 1898.

Prisse d'Avennes, E.: Histoire de l'art égyptien d'après les monuments. Paris 1847 ff.

— L'Art arabe d'après les monuments du Kaire. Paris 1869—77.

Puchstein, Otto: Das ionische Kapitell; im „47. Winckelmann-Programm". Berlin 1887.

— Pseudohethitische Kunst. Berlin 1890.

— Erklärung eines pompejan. Wandgemäldes; im „Arch. Anzeiger", 1896, S. 26 ff.

— s. auch Humann und Koldewey.

Pulszky, F. v.: Die Kupferzeit Ungarns. Budapest 1884.

Quibell, s. Petrie.

Ramsay: Studies in Asia Minor; im „Journal of Hellenic studies", III. London 1882.

Ranke, J.: Der Mensch. 2. Aufl., Leipzig und Wien 1894.

Raoul Rochette: Choix de Peintures de Pompéi. Paris 1844—53.

Raschdorf, s. Conze.

Rassam, Hormuzd: Excavations and discoveries in Assyria; in den „Transactions of the Society of Biblical Archaeology", VII, S. 37—58. London 1880.

— Recent Discoveries of ancient Babylonian cities; in d. „Transactions of the Society of Bibl. Archaeology" VIII, S. 164—177. Lond. 1884.

Ratzel, Fr.: Völkerkunde. Zweite, gänzlich umgearbeitete Auflage. Leipzig u. Wien 1894—95.

Rawlinson, G.: The five great monarchies of the ancient eastern world, I. London 1862 u. s. w.

Rayet, O., und Collignon, M.: Histoire de la céramique Grecque. Paris 1888.

Read, Charles H.: On the Origin and Sacred Character of certain Ornaments of the S. E. Pacific; im „Journal of the Anthropological Institute", XXI, S. 139 ff. London 1892.

— und **Dalton, O. M.:** Antiquities from the city of Benin. London 1899.

Reber, Fr. v.: Über das Verhältnis des mykenischen zum dorischen Baustil; in den „Abhandlungen der kgl. bayr. Akademie der Wissenschaften". München 1896.

— Die phrygischen Felsendenkmäler; in den „Abhandlungen der kgl. bayr. Akad. der Wissenschaften", III. Kl., XXI. München 1897.

— s. auch Vitruvius.

Reichel, Wolfg.: Über vorhellenische Götterkulte. Wien 1897.

Reinach, Sal.: Antiquités nationales. Description raisonnée de Saint-Germain-en-Laye, I. Paris 1889 u. s. w.

— L'origine et les charactères de l'art Gallo-Romain; in der „Gaz. d. B. A.", 1893, I, S. 369—380, und 1894, II, S. 25—42.

— La sculpture en Europe avant les influences Gréco-Romaines; in „L'Anthropologie", V—VII. Angers und Paris 1894—96.

— Statuette de femme nue de Menton; in „L'Anthropologie", IX, S. 26—31. Paris 1898.

— s. auch Hamdy Bey und Kondakoff.

Reinecke, Paul: Über Beziehungen der Altertümer Chinas zu denen des skythisch-sibirischen Völkerkreises; in der „Ethnol. Zeitung", XXIX, S. 141 bis 163. Berlin 1897.

Reisch, s. Dörpfeld.

Reiß, W., und Stübel, A.: Das Totenfeld von Ancon in Peru, I—III. Berlin 1880—87.

Renan, Ary: L'Art arabe dans le Maghreb; in der „Gaz. des Beaux Arts". Paris 1891 u. 1892.

Renan, E.: Mission de Phénicie. Paris 1863—74.

Rennie, J.: Die Baukunst der Tiere. Aus dem Englischen, Stuttgart 1847.

Richly, H.: Die Bronzezeit in Böhmen. Wien 1894.
Richthofen, Freih. Ferd. von: China, I—IV. Berlin 1877.
Ridgeway, W.: What people produced the objects called Mycenaean; im „Journ. of Hell. Studies", XVI, S. 77—119. London 1896.
Riegl, Al.: Altorientalische Teppiche. Wien 1891.
— Ältere orientalische Teppiche &c.; im „Jahrbuch der K. Samml. des Allerh. Kaiserhauses", XIII, S. 267—331. Wien 1891.
— Stilfragen. Grundlagen zu einer Geschichte der Ornamentik. Berlin 1893.
— Koptische Kunst; in der „Byzantinischen Zeitschrift", II, S. 114—121. Leipzig 1893.
— Ein orientalischer Teppich vom J. 1202 n. Chr. u. die ältesten orientalischen Teppiche. Berl. 1895.
Rivière, E. in den „Comptes rendus de l'Académie des sciences", CXXIII. Paris 1896.
Robert, C.: Bild und Lied. Berlin 1881.
— Archäologische Märchen. Berlin 1886.
— Die antiken Sarkophagreliefs. II, Berlin 1890; III, Berlin 1897.
— Die Nekyia des Polygnot; im „16. Hall. Winckelmann-Programm". Halle a. S. 1892.
— Die Iliupersis des Polygnot; im „17. Hall. Winckelmann-Programm". Halle a. S. 1893.
— Die Marathonschlacht in der Poikile; im „18. Hall. Winckelmann-Programm". Halle 1895.
— Votivgemälde eines Apobaten; im „19. Hallischen Winckelmann-Programm". Halle 1895.
— Die Knöchelspielerinnen des Alexandros; im „21. Hall. Winckelmann-Programm". Halle 1897.
Romanes, G.: Animal Intelligence. 2. Aufl. London 1880.
Römische Mitteilungen: Mitteilungen des kaiserl. deutschen arch. Instituts. Römische Abteilung. Bd. I, Rom 1886; Bd. XIV, Rom 1899.
Rossellini, Ipp.: Monumenti dell' Egitto e della Nubia. Pisa 1832—44.
Rost, s. Meißner.
Rydberg, V., s. Baltzer.
Sacken, E. von: Das Gräberfeld von Hallstatt. Wien 1869.
Salmon, Ph.: Age de la Pierre („Bulletin de la Société Dauphinoise d'Ethnol. et d'Anthropol."). Grenoble 1894.
Samter, E.: Le pitture del Colombario di Villa Pamfili; in den „Römischen Mitteilungen", VIII, S. 105—144. Rom 1893.
Sarre, Fr.: Reise in Kleinasien. Berlin 1896.
— Aufnahmen von Backsteinbauten in Vorderasien und Persien (Sonderkatalog der Dresdener Bauausstellung). Dresden 1900.
Sartel, s. Du Sartel.
Sarzec, E. de: Découvertes en Chaldée. Publié par les soins de Léon Heuzey. Paris 1887—1896.
Sauer, Br.: Altnaxische Marmorkunst; in den „Mitteilungen (Athen)", XVII, S. 37—71. 1892.
— Der Torso des Belvedere. Gießen 1894.
— Das sogenannte Theseion. Leipzig 1899.
Sayce, s. Wright.
Schack, A. F. Graf von: Poesie und Kunst der Araber; 2. Aufl. Stuttgart 1877.
Schadenberg, s. Meyer.
Scheil, Fr. V.: Inscription de Naramsin, mit Masperos Aufsatz: „Note sur le basrelief de Naramsin"; im „Recueil de travaux rélatifs à la Philologie et à l'Archéologie égyptienne et assyrienne", XV, S. 62—66. Paris 1893.
Schellhaas, P.: Die Göttergestalten der Maya Handschriften; in der „Zeitschrift für Ethnologie", XXIV, S. 101—121. Berlin 1892, in Buchform Dresden 1892.
Schliemann, H.: Trojanische Altertümer. Leipz. 1874.
— Mykenae. Leipzig 1877 (Paris 1878).
— Ilios. Leipzig 1880.
— Orchomenos. Leipzig 1881.
— Troja. Leipzig 1883.
— Ilios, ville et pays des Troyens. Paris 1885.
— Tiryns. Leipzig 1885.
Schmarsow, A.: Das Wesen der architektonischen Schöpfung. Leipzig 1894.
Schmidt, E.: Vorgeschichte Nordamerikas. Braunschweig 1894.
Schnaase, K.: Geschichte der bildenden Künste; zweite Auflage, Bd. I—VIII. Düsseldorf 1869—79.
Schnütgen, Alex.: Ein neu entdecktes Sassaniden gewebe; in „Christliche Kunst", XI, S. 225—229, Düsseldorf 1898. Vgl. F. Justi, S. 363.
Schöne, R.: Griechische Reliefs aus athen. Sammlungen. Berlin 1872.
— Zu Polygnots delphischen Bildern; im „Jahrbuch des kaiserl. deutschen archäol. Inst.", VIII, S. 187—217. Berlin 1893.
Schrader, Hans: Die Gigantomachie aus dem Giebel des alten Athenatempels auf der Akropolis; in den „Mitteilungen (Athen)", XXII, S. 59—112. 1897.
Schreiber, Th.: Alexandrinische Skulpturen in Athen; in den „Mitteilungen (Athen)", X, S. 380—400. Athen 1885.
— Die Wiener Brunnenreliefs. Leipzig 1888.
— Die alexandrinische Toreutik; in den „Abhandlungen der kgl. sächs. Gesellsch. der Wissensch.", XIV, S. 271—479. Leipzig 1893.

Schreiber, Th.: Die Nekyia des Polygnot; in der „Festschrift für Joh. Overbeck“, S. 184 ff. Leipz. 1893.
— Die hellenistischen Reliefbilder. Leipzig 1894.
— Die Wandbilder des Polygnot in der Lesche zu Delphi, I; in den „Abhandlungen der phil.-hist. Klasse der kgl. sächs. Akademie der Wissenschaften“, XVII. Leipzig 1897.
Schubert von Soldern, Ritter Zdenko: Die Baudenkmäler von Samarkand; in der „Allgemeinen Bauzeitung“. Wien 1898.
Schuchardt, C.: Schliemanns Ausgrabungen, 2. Aufl. Leipzig 1891.
— s. auch Bohn.
Schurtz, Heinr.: Das Augenornament und verwandte Probleme; in den „Abhandlungen der phil.-hist. Klasse der kgl. sächs. Ges. der Wissenschaften“, Bd. XV, Nr. 2. Leipzig 1895.
Schweinfurth, G.: Im Herzen von Afrika, 2 Bde. Leipzig 1874.
— Artes Africanae. Leipzig 1875.
— Über den Ursprung der Ägypter und Beiträge zur Urgeschichte Ägyptens; in den „Verhandl. der ethn. Ges.“, XXIX. Berl. 1897.
Seidlitz, W. von: Geschichte des japanischen Farbenholzschnittes. Dresden 1897.
Seler, E.: Der Charakter der aztekischen und der Maya-Handschriften; in der „Zeitschrift für Ethnologie“, XX, S. 1—38 und 41—97. Berlin 1888.
— Die sogen. sacralen Gefäße der Zapoteken. „Veröffentlichungen des Berliner Museums für Völkerkunde“, I, 1889, Heft 4.
— Reisebriefe aus Mexiko. Berlin 1889.
Semper, G.: Der Stil. Frankfurt a. M. 1860 und 1863. Neue Ausg. München 1878.
Semper, K.: Die Palau-Inseln. Leipzig 1873.
Siebold, K., s. Dörpfeld.
Siebold, Ph. Fr. v.: Nippon. 1. Aufl. Leyden 1832, 2. Aufl. Würzburg 1897.
Six, J.: Aurae; im „Journal of Hell. Studies“, XIII, S. 131—136. London 1893.
— Ikonographische Studien; in den „Römischen Mitteilungen“, VI, S. 279 ff.; IX, S. 103 ff.; XIII, S. 60 ff. Rom 1891, 1894, 1898.
Smith, A. H.: Excavations at Amathus; s. auch Murray.
Smith, Cecil: Polledrara Ware; im „Journal of Hell. studies“, XIV, S. 206—223. Lond. 1894.
Smith, George: Assyrian discoveries. Lond. 1875.
Smith, Vinc.: Graeco-Roman influence on the civilization of ancient India; im „Journal of the Asiatic Society of Bengal“, LVIII, S. 107—128. Kalkutta 1889.
Sogliano, A.: Le pitture murali Campani scoperte, 1867—79. Neapel 1879.
Solling, s. Conze.
Spencer, Baldw., und **Gillen, F. J.:** The Native Tribes of Central Australia. London 1899.
Spiegelberg, W.: Ein neues Denkmal aus der Frühzeit der ägypt. Kunst; in der „Zeitschrift für ägypt. Sprache u. s. w.“, XXXV, S. 7—11. Leipz. 1897.
Sprengel, s. Dawkins.
Steindorf, G.: Vortrag über archaisch-ägyptische Statuen von Tell el Amarna; im „Jahrbuch des kaiserl. deutschen archäolog. Instituts“, VIII, S. 64—69. Berlin 1894.
— Anteil an Bädekers Ägypten. Leipz. 1897.
— Die älteste Geschichte und Zivilisation Ägyptens; in den „Verhandlungen der 24. Versamml. deutscher Philologen“, S. 93—98. Leipzig 1897.
— Eine neue Art ägyptischer Kunst; in „Ägyptiaca, Festschrift für G. Ebers“, S. 123—146. Leipzig 1897.
— Die Blütezeit des Pharaonenreichs (erschien erst nach vollendetem Drucke dieses Werkes). Bielefeld und Leipzig 1900.
— s. auch Maspero.
Steinen, Karl von den: Unter den Naturvölkern Zentral-Brasiliens. Berlin 1894.
— Prähistorische Zeichen und Ornamente; in der „Festschrift für Ad. Bastian“, S. 247—288. Berlin 1896.
Stevens, s. Grünwedel.
Stiller, s. Conze.
Stokes, J. L.: Discoveries in Australia. Lond. 1846.
Stolpe, Hjalmar: Entwicklungserscheinungen in der Ornamentik der Naturvölker; in den „Mitteilungen der Anthropol. Ges. in Wien“, XXII. 1892.
Stolze, F., Andreas, F. C., und **Noeldeke, Th.:** Persepolis. Berlin 1882.
Strange, Ed. F.: Japanese Illustration. Lond. 1897.
Strzygowski, J.: Die Kalenderbilder ꝛc. von 354. Erstes Ergänzungsheft des „Jahrbuchs des kais. deutschen archäol. Instituts“. Berlin 1888.
Stübel, A.: Über altperuanische Gewebemuster ꝛc. (Sonderabdruck aus der „Festschrift zur Jubelfeier des 25 jährigen Bestehens des Vereins für Erdkunde zu Dresden“). Dresden o. J.
— und **Uhle, M.:** Die Ruinenstätte von Tiahuanaco. Berlin 1892.
— s. auch Reiß.
Studniczka, Fr.: Attische Porosgiebel; in den „Mitteilungen (Athen)“, XI, S. 61—80. 1886.
— Antenor, der Sohn des Eumares; im „Jahrbuch des kaiserl. deutschen archäol. Inst.“, II, S. 133 bis 168. Berlin 1887.

Studniczka, Fr.: Zum myronischen Diskobol; in der „Festschrift für Benndorf", S. 167—175. Wien 1898.
— Über die Grundlagen der geschichtl. Erklärung der sidonischen Sarkophage; im „Jahrbuch des kaiserl. deutschen arch. Inst.", IX, S. 204—244. Berlin 1895.
Sybel, L. v.: Skopas; in der „Zeitschrift für bild. Kunst", neue Folge, II, 1891, S. 249 ff. u. 291 ff.
— Kritik des ägyptischen Ornaments. Marburg 1883.
— Weltgeschichte der Kunst. Marburg 1888.
Szombathy, J.: Die Tumuli von Gemeinlebarn; in den „Mitteilungen der prähist. Kommission", I, S. 49 ff. Wien 1893.
Taylor, J. E.: Notes on the ruins of Muqueyr etc.; im „Journal of the Royal Asiatic Society", S. 260 ff. London 1855.
Texier, Ch.: Description de l'Asie Mineure, I—IV. Paris 1839—49.
— Description de l'Arménie, de la Perse et de la Mésopotamie, I—II. Paris 1842—1852.
Thomas, Cyrus: Introduction to the Study of North American Archeology. Cincinnati 1898.
Thomas, Felix in den „Mitteilungen des K. deutschen arch. Instituts", XIX., S. 380—394. Athen 1894.
— s. auch Place.
Thompson, Wm. J.: The Ethnology and Antiquity of Easter Island; im „Annual Report etc. of the Smithsonian Institute". Washington 1891.
Thraemer, s. Collignon.
Tischler, O.: Beiträge zur Kenntnis der Steinzeit Ostpreußens. Königsberg 1883. Vgl. „Schriften der physikalisch-ökonomischen Gesellschaft", XXIX, 1888.
Tokonosuke, Ouëda: La céramique japonaise (mit Einleitung von E. Deshayes). Paris 1895.
Tolstoi, s. Kondakoff.
Trendelenburg, Ad.: Gegenstücke in der kampanischen Wandmalerei; in der „Archäol. Zeitung", neue Folge, VIII, S. 1 ff., 79 ff. Berlin 1876.
Treu, G.: Über die Köpfe der tegeatischen Giebelgruppen; in den „Mitteilungen des arch. Inst. in Athen", VI, S. 393 ff. Athen 1881.
— Sollen wir unsere Statuen bemalen? Berlin 1884.
— Die Nike von Delos; in den „Verhandlungen der 42. Versammlung deutscher Philologen &c.", S. 325—328. Leipzig 1894.
— Zur Entstehung der Akroterien und Antefixe; im „Jahreshefte des österr. arch. Instituts", II, S. 199—201. Wien 1899.
— s. auch Curtius.
Tsountas, Chr.: Aufsätze in der „Πρακτικὰ τῆς ἐν Ἀθηναῖς ἀρχαιολογικῆς εταιρίας", Athen 1886 f., und in der „Ἐφημερὶς ἀρχαιολογικὴ", Athen 1888 ff., bes. z. B. 1896, S. 1—22.
Μυκῆναι. Athen 1893.
Dasselbe, ins Englische übersetzt von Irving Manatt, eingeleitet von W. Dörpfeld: The Mycenaean age. Lond. 1897.
Tümpel, K.: Der mykenische Polyp; in der „Festschrift für Johannes Overbeck". Leipzig 1893.
Uhle, Max: Holz- und Bambusgeräte aus Nordwest-Neuguinea („Publikationen aus dem Kgl. Ethnogr. Museum zu Dresden", herausgegeben von Dr. A. B. Meyer). Leipzig 1886.
— Ausgewählte Stücke zur Archäologie Amerikas; in den „Veröffentlichungen des Berliner Museums für Völkerkunde", I, 1889, Heft 1.
— s. auch Stübel.
Undset, Ingvald: Études sur l'âge de bronze en Hongrie. Christiania 1880.
— Das erste Auftreten des Eisens in Nordeuropa. Deutsch von J. Mestorf. Hamburg 1882.
— L'antichissima necropoli Tarquiniense; in den „Annali dell'Instituto", S. 104 ff. Rom 1885.
— Archäologische Aufsätze über südeuropäische Fundstücke; in der „Zeitschrift für Ethnologie &c.", XXI bis XXIII. Berlin 1888—91. Insbesondere: Über die ältesten Fibeltypen, 1889, S. 10 ff.; über die ältesten Schwertformen, 1890, S. 1 ff.; über italische Gesichtsurnen, 1890, S. 109 ff.
Urlichs, L.: Skopas' Leben und Werke. Greifsw. 1863.
Virchow, R.: Aufsatz im „Korrespondenzblatt der deutschen Gesellschaft für Anthropologie u. s. w.", S. 86. Berlin 1877.
— Das Gräberfeld von Koban. Berlin 1883.
— Aufsatz in den „Verhandlungen der Berliner anthropolog. Ges.", 1883, S. 430; 1884, S. 339. Über die kulturgeschichtliche Stellung des Kaukasus u. s. w.; in den „Abhandlungen der kgl. preuß. Akad. der Wissenschaften". Berlin 1895.
— s. auch Lubbock.
Vitruvius: De architectura. Vitruvs zehn Bücher über Architektur; deutsch von F. Reber. Stuttgart 1865.
Vogüe, M. de: L'architecture civile et réligieuse en Syrie. Paris 1866—77.
Waitz-Gerland: Anthropologie der Naturvölker (von Dr. Th. Waitz, fortgesetzt von Dr. J. Gerland). Leipzig 1859—72; zweite Aufl. 1877 ff.
Wallis, H.: Notes on some early Persian lustre vases. London 1885.
— Notes on some examples of early Persian pottery. London 1887.

Wallis, H.: La céramique persane au XIII. siècle; in d. „Gaz. d. B. A.“, II, S. 69—79. Paris 1892.
— Typical Examples of Persian and Oriental ceramic Art. London 1893.
Persian Lustre Vases. Leipzig 1899.

Walters, H. B., s. Murray.

Weber, G.: Guide du voyageur à Ephèse. Smyrna 1891.

Weichardt, C.: Pompeji vor der Zerstörung. Leipzig 1897.

Weigel, J.: Bildwerke aus altslavischer Zeit; im „Archiv für Anthropologie“, XXI, S. 41—72. Braunschweig 1892.

Weishäupl, R.: Die Anfänge der attischen Grablekythos; in der „Festschrift für Benndorf“, S. 89—94. Wien 1891.

Weizsäcker, Paul: Polygnots Gemälde in der Lesche der Knidier zu Delphi. Stuttgart 1895.

Welcker, F. G.: Alte Denkmäler, I—V. Göttingen 1849—64.

Wetzstein, J. G.: Reisebericht über Haurân ꝛc. Berlin 1860.

Weule, Karl: Die Eidechse als Ornament in Afrika; in der „Festschrift für Ad. Bastian“, S. 167—194. Berlin 1896.

Wickhoff, Fr., und Härtel, W., Ritter von: Die Wiener Genesis. Wien 1895.

Wide, Sam.: Das Nachleben mykenischer Ornamente; in den „Mitteilungen des kaiserl. deutschen archäol. Inst. zu Athen“, XXII, S. 233—258. Athen 1897.

Wilser, L.: Germanischer Stil und deutsche Kunst. Heidelberg 1899.

Wilson, Th.: Prehistoric Art; im „Report of the U. S. National Museum for 1896“, S. 325—664. Washington 1898.

Winckelmann, J. J.: Geschichte der Kunst des Altertums. 1. Aufl., Dresden 1764.

Winckler, Hugo: Geschichte Babyloniens und Assyriens. Leipzig 1892.

Winter, Franz: Zur altattischen Kunst; im „Jahrbuch des kaiserl. deutschen arch. Inst.“, II, S. 216—239. Berlin 1887.
— Der Kalbträger; in den „Mitteilungen (Athen)“, XIII, S. 113—136. 1888.
— Die Henkelpalmette auf attischen Schalen; im „Jahrbuch des kaiserl. deutschen archäol. Inst.“, VII, S. 106—117. Berlin 1892.

Winter, Franz: Der Apoll des Belvedere; im „Jahrbuch des kaiserl. deutschen arch. Inst.“, VII, S. 164—177. Berlin 1892.
— Archaische Reiterbilder; im „Jahrbuch des kaiserl. deutschen arch. Inst.“, VIII, S. 135—156. Berlin 1893.
— Die Sarkophage von Sidon; im „Archäol. Anzeiger“, IX, S. 1 ff. Berlin 1894.
— Über die griechische Porträtkunst. Berlin 1894.
— Die jüngeren attischen Vasen und ihr Verhältnis zur großen Kunst. Berlin u. Stuttgart 1895.
— Eine attische Lekythos des Berliner Museums; im „Berliner Winckelmann-Programm“. Berlin 1895.
— Über Wickhoffs Wiener Genesis; im „Repertorium f. k. W.“, XX, S. 47—55. Berlin 1897.

Wölfflin, H.: Prolegomena zu einer Psychologie der Architektur. München 1886.

Wood: Discoveries of Ephesus. London 1877.

Wood, J. G.: Homes without hands. New ed. London 1892.

Wood, R.: The ruins of Palmyra. London 1753.

Woermann, K.: Pompejanische Anmerkungen; in der „Archäol. Zeitung“, neue Folge, V, S. 78—80. Berlin 1873.
— Die Landschaft in der Kunst der alten Völker. München 1876.
— Die antiken Odysseelandschaften ꝛc. Münch. 1877.
— Die Malerei des Altertums; in Woltmann u. Woermann: Geschichte der Malerei, I. Leipzig 1879.
— Was uns die Kunstgeschichte lehrt. 4. Aufl., Dresden 1894.

Wright, W., und Sayce, A. H.: The empire of the Hittites. 2. Aufl. London 1886.

Zahn, Rob.: Vasenscherben von Klazomenai in Athen; in den „Mitteilungen (Athen)“, XXIII, S. 38—79. 1898.

Zahn, W.: Die schönsten Ornamente ꝛc. aus Pompeji ꝛc. Berlin 1828—52.

Zimmermann, Ernst: Koreanische Kunst. Hamburg o. J.
— Die japanische Abteilung der kgl. Porzellansammlung zu Dresden; in der „Kunstchronik“, N. F., X, S. 513—519. Leipzig 1899.

Zimmermann, Max G.: Kunstgeschichte des Altertums und des Mittelalters. Bielefeld und Leipzig 1897.

Register.

Die Städtenamen sind fett gedruckt, soweit ihre Kunstsammlungen und in diesen die Kunstwerke besonders aufgeführt sind. Fettgedruckte Seitenzahlen weisen auf Hauptstellen hin, an denen die Künstler oder die Kunstwerke besprochen sind.

Druck vom Bibliographischen Institut in Leipzig.

	M.	Pf.
Pflanzenleben, von Prof. Dr. ***A. Kerner von Marilaun.*** *Zweite, neubearbeitete Auflage.* Mit 448 Abbildungen im Text, 1 Karte und 64 Tafeln in Holzschnitt und Farbendruck. Geheftet, in 28 Lieferungen zu je 1 Mk. — Gebunden, in 2 Halblederbänden . . . . . je	16	—
Erdgeschichte, von Prof. Dr. ***Melchior Neumayr.*** *Zweite, von Prof. Dr. V. Uhlig neubearbeitete Auflage.* Mit 873 Abbildungen im Text, 4 Karten und 34 Tafeln in Holzschnitt und Farbendruck. Geheftet, in 28 Lieferungen zu je 1 Mk. — Gebunden, in 2 Halblederbänden . . . . . je	16	—
Das Weltgebäude. Eine gemeinverständliche Himmelskunde. Von Dr. ***M. Wilhelm Meyer.*** Mit 287 Abbildungen im Text, 10 Karten und 31 Tafeln in Heliogravüre, Holzschnitt und Farbendruck. Geheftet, in 14 Lieferungen zu je 1 Mk. — Gebunden, in Halbleder	16	—
Bilder-Atlas zur Zoologie der Säugetiere, von Professor Dr. ***W. Marshall.*** Beschreib. Text mit 258 Abbildungen. Gebunden, in Leinwand	2	50
Bilder-Atlas zur Zoologie der Vögel, von Professor Dr. ***W. Marshall.*** Beschreibender Text mit 238 Abbildungen. Gebunden, in Leinwand . .	2	50
Bilder-Atlas zur Zoologie der Fische, Lurche und Kriechtiere, von Prof. Dr. ***W. Marshall.*** Beschreibender Text mit 208 Abbldungen. Gebunden, in Leinwand	2	50
Bilder-Atlas zur Zoologie der Niederen Tiere, von Prof. Dr. ***W. Marshall.*** Beschreib. Text mit 292 Abbildungen. Gebunden, in Leinw.	2	50
Bilder-Atlas zur Pflanzengeographie, von Dr. ***Moritz Kronfeld.*** Beschreibender Text mit 216 Abbildungen. Gebunden, in Leinwand . . .	2	50
Kunstformen der Natur, von Prof. Dr. ***Ernst Haeckel.*** 50 Illustrationstafeln mit beschreib. Text. (Im Erscheinen.) Geheftet, in 5 Lieferungen je	3	—

Geographische Werke.

	M.	Pf.
Afrika, von Prof. Dr. ***Wilh. Sievers.*** Mit 154 Abbildungen im Text, 12 Karten und 16 Tafeln in Holzschnitt und Farbendruck. Geheftet, in 10 Lieferungen zu je 1 Mk. — Gebunden, in Halbleder	12	—
Asien, von Prof. Dr. ***Wilh. Sievers.*** Mit 156 Abbildungen im Text, 14 Karten und 22 Tafeln in Holzschnitt und Farbendruck. Geheftet, in 13 Lieferungen zu je 1 Mk. — Gebunden, in Halbleder	15	—
Amerika, in Gemeinschaft mit Dr. ***E. Deckert*** und Prof. Dr. ***W. Kükenthal*** herausgegeben von Prof. Dr. ***Wilh. Sievers.*** Mit 201 Abbildungen im Text, 13 Karten und 20 Tafeln in Holzschnitt und Farbendruck. Geheftet, in 13 Lieferungen zu je 1 Mk. — Gebunden, in Halbleder	15	—
Europa, von Dr. ***A. Philippson*** und Prof. Dr. ***L. Neumann.*** Herausgegeben von Prof. Dr. ***Wilh. Sievers.*** Mit 166 Abbildungen im Text, 14 Karten und 28 Tafeln in Holzschnitt und Farbendruck. Geheftet, in 14 Lieferungen zu je 1 Mk. — Gebunden, in Halbleder	16	—
Australien und Ozeanien, von Prof. Dr. ***Wilh. Sievers.*** Mit 137 Abbildungen im Text, 12 Karten und 20 Tafeln in Holzschnitt und Farbendruck. Geheftet, in 14 Lieferungen zu je 1 Mk. — Gebunden, in Halbleder	16	—
Meyers Hand-Atlas. *Zweite, neubearbeitete Auflage.* Mit 113 Kartenblättern, 9 Textbeilagen und Register aller auf den Karten befindlichen Namen. Geheftet, in 38 Lieferungen zu je 30 Pf. — Gebunden, in Halbleder	13	50
Neumanns Orts-Lexikon des Deutschen Reichs. *Dritte, neubearbeitete Auflage.* Mit 35 Karten und Plänen und 276 Wappenbildern. Geheftet, in 26 Lieferungen zu je 50 Pf. — Gebunden, in Halbleder	15	

	M.	Pf.
Bilder-Atlas zur Geographie von Europa, von Dr. ***A. Geistbeck.*** Beschreibender Text mit 233 Abbildungen. Gebunden, in Leinwand	2	25
Bilder-Atlas zur Geographie der aussereuropäischen Erdteile, von Dr. ***A. Geistbeck.*** Beschreibender Text mit 314 Abbild. Gebunden, in Leinwand	2	75

Weltgeschichts- und kulturgeschichtliche Werke.

	M.	Pf.
Das Deutsche Volkstum, herausgegeben von Prof. Dr. ***Hans Meyer.*** Mit 30 Tafeln in Holzschnitt, Ätzung und Farbendruck. Geheftet, in 13 Lieferungen zu je 1 Mk. — Gebunden, in Halbleder	15	—
Das Deutsche Reich zur Zeit Bismarcks. Politische Geschichte von 1871 bis 1890. Von Dr. ***Hans Blum.*** Mit einem Porträt. Gebunden	5	—
Weltgeschichte, unter Mitarbeit hervorragender Fachmänner herausgegeben von Dr. ***Hans Helmolt.*** Mit 40 Karten und 176 Tafeln in Farbendruck, Holzschnitt und Ätzung. (Im Erscheinen.) Geheftet, in 16 Halbbänden zu je 4 Mk. — Gebunden, in 8 Halblederbänden . . . . . je	10	—
Die Urgeschichte der Kultur, von Dr. ***Heinrich Schurtz.*** Mit 8 Tafeln in Farbendruck, 12 Tafeln in Holzschnitt und Kupferätzung und ca. 420 Abbildungen im Text. (In Vorbereitung.) Geheftet, in 15 Lieferungen zu je 1 Mk. — Gebunden, in Halbleder	17	—

Litterar- und kunstgeschichtliche Werke.

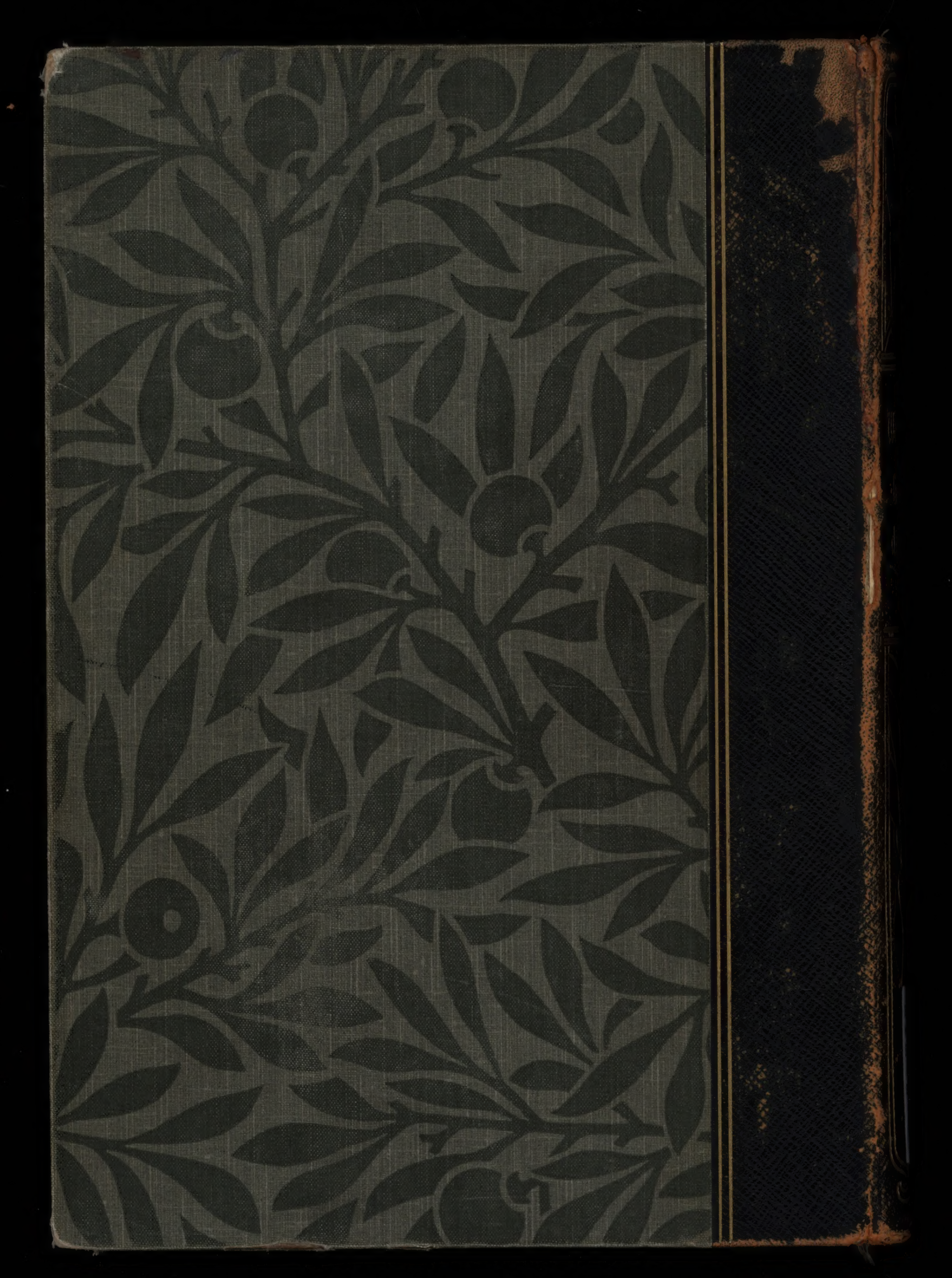
	M.	Pf.
Geschichte der antiken Litteratur, von ***Jakob Mähly.*** 2 Teile in einem Band. Gebunden, in Leinwand 3,50 Mk. — Gebunden, in Halbleder	5	25
Geschichte der deutschen Litteratur, von Prof. Dr. ***Friedr. Vogt*** u. Prof. Dr. ***Max Koch.*** Mit 126 Abbildungen im Text, 25 Tafeln in Farbendruck, Kupferstich und Holzschnitt und 34 Faksimile-Beilagen. Geheftet, in 14 Lieferungen zu je 1 Mk. — Gebunden, in Halbleder	16	—
Geschichte der englischen Litteratur, von Prof. Dr. ***Rich. Wülker.*** Mit 162 Abbildungen im Text, 25 Tafeln in Farbendruck, Kupferstich und Holzschnitt und 11 Faksimile-Beilagen. Geheftet, in 14 Lieferungen zu je 1 Mk. — Gebunden, in Halbleder	16	—
Geschichte der italienischen Litteratur, von Prof. Dr. ***B. Wiese*** u. Prof. ***E. Pèrcopo.*** Mit 158 Abbildungen im Text und 31 Tafeln in Farbendruck, Kupferätzung und Holzschnitt und 8 Faksimile-Beilagen. Geheftet, in 14 Lieferungen zu je 1 Mk. — Gebunden, in Halbleder	16	—
Geschichte der französischen Litteratur, von Prof. Dr. ***Hermann Suchier*** und Prof. Dr. ***Adolf Birch-Hirschfeld.*** Mit 143 Abbildungen im Text, 23 Tafeln in Farbendruck, Holzschnitt und Kupferätzung und 12 Faksimile-Beilagen. Geheftet, in 14 Lieferungen zu je 1 Mk. — Gebunden, in Halbleder	16	—
Geschichte der Kunst aller Zeiten und Völker, von Geh. Hofrat Professor Dr. ***Karl Woermann.*** Mit etwa 1300 Abbildungen im Text, 45 Tafeln in Farbendruck und 75 Tafeln in Holzschnitt und Kupferätzung. (Im Erscheinen.) Gebunden, in 3 Halblederbänden . . . . je	17	—

Druck vom Bibliographischen Institut in Leipzig.






GETTY RESEARCH INSTITUTE
3 3125 01329 1527





Woermann
Geschichte
der Kunst
I

